حول

الرؤيـــــة الجماليــــــــة

والواقع الإجتماعـــــــــــى

فى الأدب العربى المعاصـــر ٠

د / عبد السلام محمد الشاذلى

-2008-

اضـــــاءة

فى هذه المجموعة من الـدراسات الادبية محاولة متواضعة لتتبـع أصـــــول بعض الظواهر الأدبية الرئيسيـــــة : الشعر والمسرح والقصة لـبعض الكتـــــاب العرب فى كل من :
مصر واليمن وتونس . وما يجمع بين هذه الدراسات من ملامح الوحدة الأدبيـة البواعث الجادة لاصحابها فى معالجة بعض التناقض الذى يواجه الأديب العربـــــى المعاصر فى التأليف بين رصد الواقع الاجتماعى الراهن ومتطلبات تلك الفنون الادبية من أصول وتقاليد جمالية الأمر الذى يطرح علينا من جديد مناقشة قضية العلاقـــــات الجدلية بين الادب والواقع الراهن المحتمل .

ولست فى حاجة الى التبريـــر لاهمية مثل هذه المحاولة التى تعتمـــــد التنقيب عن جوانب هذه القضية فى تاريخ أدبنا العربى المعاصر ولا سيما فى بعـــــض أطرافه الغامضة أو المنسية .

وأود أن أشير الى أن الدراسة التى تحمل عنوان " أصول النزعة الرومانسيـــــة فى شعر الزبيرى " كان قد سبق أن نشرت كفصل مستقل من كتابى " التغريب والتجريب " بصورة مطبعية سقيمة . ولقد انتزعت هذا الفصل من ذلك الكتاب ليستقيم محتـــــواه الرئيسى .

عبد السلام الشاذلى

" المحتوى "

القسم الاول

فى قضايا الشعر العربى الحديث والمعاصر

٥

الزبيري والتقاليد الأدبية

- ١ -

(البداهة هي الرونق الناتج عن التأويل السريع لموضوع عن طريق قرنه قرنا صحيحا وغير متوقع بموضوح آخر) [١]

(١) :- يلمس القارىء لشعر الزبيري القدرة الفائقة التي تلعبها [illegible] الشاعر في اضفاء الرونق البديع على (الموضوعات) التي يتناولها شعره [illegible] وادبه عموما . عندما نراه يوازن بين جوانب تلك الموضوعات موازنة [illegible] على الرغم من المفاجأة العاجلة .

وتتجلى بداهة الزبيري في كل من «شكل» و «محتوى» اعماله [illegible] الشعرية والنثرية عيل السواء .

ولقد نشأ الزبيري في بيئة ثقافية ، كانت لها اعظم الاثر في تربيه [illegible] البداهة لديه ، حيث تدفع ظروف العمل في «القضاء» على «التأويل» [illegible] في اصدار «الأحكام» على القضايا عن طريقي «القياس» و «المقارنة» ، والتي قد تكون في بعض الأحيان غير متوقعة على الاطلاق .

ولنسمع صدى «البداهة» لدى الزبيري في حديثه عن «ثورة الشعر» في مرحلة نشأته الأدبية :

(مهما يكن من أمر فان الحقيقة الواقعة ان الشعر هو الذي أخرجني من القمقم ، وقادني الى غمار الحياة الواسعة الزاخرة بالمفارقات والمتناقضات .

واذا كانت مناكب الارض ليست مهادا معبدا أملس يجري فيها الانسان كما يجري النغم في جو رهو صحو ... الحيا كلها منحنيات ، وعقابيل ، وعراقيل ، وكذلك فان الشعر ... الا كما تجري الحياة على ظهر الارض ، اذ هو صدى من اصدائها ، ونتيجه من نتائجها) (٢) .

ان هذه المقارنة الصحيحة في جوهرها بين (الشعر) و (الحياة) قد تم تأويلها تأويلا سريعا ، وغير متوقع تماما . اضف الى ذلك «التأمل» العميق للكاتب في أسلوب التعبير عن رؤيته التي تشكلها عمل المخيلة الشعرية في سطور نثرية .

فأي «قمقم» هذا الذي قاد «الشعر» خطوات الشاعر في الخروج منه ؟

لا شك ان هذا «القمقم» هو (الموضوع) الذي أولته (البديهة) المرهنة بالطور الذي سبق للكاتب الحديث عنه كمرحلة من تاريخ حياته في الشعر : (طور واحد من اطوار حياتي لم يستطع الشعر ان يقترن به او يعبر عنه ، وهو طور التكوين الروحي ، الذي انغلقت عليه اصول شخصيتي ، وانغرست في اعماقه جذور نوازعي ، واتجاهاتي ، وتشكلت في قوالبه أطوار نفسي والوانها ، ومعاييرها ، فلم تستطع منها فكاكا حقيقيا .

ولقد اغلقت علي قوالب هذا التكوين العنيدة كما تغلق الكبسولة على رجل الفضاء . .) (٣)

ولم يفلت هذا «النص» المرجعي ايضا من التوجه السريع للبداهة في (التأويل) بين ... اغلاق قوالب التكوين ، واغلاق (الكبسولة) على رجل (الفضاء) . .

وتدهشنا ... العلاقة بين لفظتي «عقابيل» و (عرافين) ... تأملهما الكاتب ، قبل ... هما تأملا عميقا . لكي يوحى ... التي تعاق بشوق احيانا - وبدون شوق - في احايين اخر - مواصفات ... التي تمليها البداهة التي تطرح صورة الحياة في ذهن الكاتب . ... الممدود ، وكأنها الطير «الابابيل» ، حيث تبدو الكلمات لا ... بل كصدى للاحساس بالحياة نفسها . (٢) كما نرى فيصل ... وانتهاء بتعريفه لـ (الصدق الفني) في الشعر (وقد يكون الشعر كما ... الصدق الذاتي ، كما يعني الصدق الموضوعي) . .

يناقش الزبيري هنا - فيما ارى - تعريف البلاغيين العرب القدامى للبلاغة ، والمتمثل في قولهم (البلاغة هي مطابقة الكلام ... مقتضى الحال) . .

ونراه يتحرر من جمود التصورات البلاغية عن مفهوم (الحال) الذي حير كثيراً من شراح كتب البلاغة المدرسية الكبار (٥) . ... نراه يتخلص من التصورات البلاغية التقليدية حول (الصدق) الفني و (الصدق الواقعي) الذي دفع بعض القدامى الى القول بأن (أعذب الشعر اكذبه) فنيا لا اخلاقيا . .

ولكن (البداهة) التي يرتكز الكاتب - الناقد - هنا - عليها تفرق عن طريق «التأويل» السريع والمفاجىء بين كل من الصدق الذاتي والموضوعي في تعريف الزبيري للشعر . .

كما نرى البداهة ذاتها وهي تصف (الذات) الشاعرة وصفا يظهر «الخفي» من خلال (جلاء) الظاهرة :

(والذات منها الاعماق ، ومنها السطح ، ومنها القشور ومنها اللباب ، فيها السوى و المعوج ، وفيها الشر والخير . وفيها العدل والظلم ، وفيها الحيلة والالتواء ، وفيها الاستقامة والوضوح) (٦) . .

ويصل الكاتب في النهاية الى عنصر المفاجأة في قرنه بين الشعر والحرب عن طريق التأويل النافذ (واذا كانت الحرب خدعة ، فالشعر احيانا سلاح من اسلحة الحرب ، ولاباس في ميدان الصراع ان تكون الخدعة سلاحا شاعرا .) (٧)

ولكن الاهم - الان - هو المشابهة التي اقامها الكاتب بين الطور الاول من اطوار (التكوين) الروحي و (القمقم) الذي استعار الكاتب صورته من أصول النشأة الاولى . حيث (انغرست) في اعماقه جذور نوازعه .

وما ان نواصل القراءة حول الطريقة التي يستعملها الكاتب في (تحليل) مشاعره حول علاقته بالشعر في الطورين : الاول والثاني من حياته الادبية ، حتى نرى ماتضعه البداهة الصافية في لحظات التنقيب عن (الاطوار) التكوينة للروح الشاعرة بالصور البلاغية التقليدية من اعادة تركيب ، تفصل المعنى الساذج للاستعارة من المعنى العميق ، محدثة في وجدان القارىء مايشبه الانقلاب الرشيق والمفاجىء ، وما يسم هذا الانقلاب بالرشاقة ، هو مايضعه الكاتب من تعيير في مكونات (الصورة الادبية) بنوع من (الغموض) الذي ينحى في (خفاء) بعضا من جوانبها ، في الوقت الذي يبرز للعيان بعض الجوانب الاخرى . .

ولاشك ان (الزبيري) الذي هضم جيدا «التراث البلاغي» بمباحثه الجمالية والعقلانية ، جنبا الى جنب مع هضمه للتراث (الجدلي) عند القاضي (الاصولى) ، كان (يعدل) من المفهوم التقليدي للصورة الادبية ، والتي كانت مهارتها تقام على نوع من (الترابط) في (الاستعارة) أو على نوع من (الاستبدال) في الكتابة . .

وكان (تعديل) الزبيري في (البلاغة) يعتمد ايضا على نوع من عوامل اثاره (الدهشة) في التعبير الادبي من خلال (الالفة) المفارقة للصورة الادبية التقليدية معتمدا في ذلك كله على (البداهة) التي تسبق (الجدل) واصدار الاحكام ، مما يجعل الكاتب (يؤول) موضوعه الى صور موحية بصفة مستمرة.

فاذا كان الشعر هو الذي سيقود الشاعر الى الحياة منتزعا اياه من (القمقم) الى غمار الحياة الواسعة . . فاننا نجد انفسنا في الفقرة التالية مباشرة امام علاقة جديدة بين كل من (القمقم) و (مناكب) الارض ، كما نجد انفسنا في الوقت ذاته تجاه (تبديل) لغمار الحياة بالمنحنيات ، والعقابيل والعراقيل . .

وهي مقارنة صائبة جدا ، ولكنها في الوقت نفسه ، جاءت مفاجأة غير متوقعة في مخيلة القارىء الذي لم يكن يخطر على باله ابدا ابعاد تلك الموازنة الطريفة . .

ولكن التسلسل (الخفي) للذكريات الشعرية التي تطابق بحدية بين كل من (الصدق) : الذاتي والموضوعي . ينتقل من (البداهة) الى (الجدل) وهو تحول يطابق بين حياة (الشاعر) وحياة (الخطيب) و (القاضي) معا . في ظروف مقاومة القهر السياسي الفظيع والبشع في عصر الائمة باليمن .

فنجد انفسنا نتحول من (رؤيا) الجزئيات التي تؤديها بداهة الى (خيال) مرهف ، رشيق ، الى (رؤية) الكليات التي (تفسر) على (معيار) الحق و (ميزان) اقدار الرجال على ضوء (تقييم) الاهتمامات الرئيسية ومظاهر السلوك و (النهايات الكبرى) :

(على ان المعيار الحق في وزن اقدار الرجال وادابهم وأسفارهم لايتجه الى الاستثناءات ، والمواقف المؤقتة ، والجانبية والسطحية ، وانما ينبغي ان يتجه الى تقييم الاهتمامات الرئيسية ومظاهر السلوك ، واهدافه والطابع العام الاعمق ، والنهايات الكبرى) (٨)

(٣) ويعطي الزبيري في نهاية «قصته» مع الشعر اطارا للموقف الجمالي الجديد في شعره ، وهو اطار يناقض ـ الى حد ما ـ الاطار البلاغي التقليدي ، الذي يتجاوز الاحساس بالاستعارة كمركز جوهري في موقف الشاعر القديم من عملية (التفاعل) بين الواقع والمخيلة ، الى الاحساس بـ (الاسطورة) التي تتألف بنيتها من (ومضات) «شبيهة بومضات الذكر الصوفي في أعماق النفوس التي تعتمد على (الحدس) أو البداهة في معرفة حدود الاشياء وجوهرها ، الامر الذي يؤدي بالخيال الشاعري الجامع الى (صنع) نوع من الامن (الغامض) تجاه (الواقع المحسوس) عن طريق التعامل شبه (الرمزي) مع الموضوعات السريعة التأثر عن طريق البداهة المرهفة» :

(كنت مفتونا بشعري الى ابعد حدود الفتنة ، فلقد كنت اتناوله في جو روحي يمنحني الغبطة مضاعفة ، ويعطيني ثقة خيالية بالنفس ، وأمنا غامضا لامبرر له من الواقع المحسوس .

كما كان يشعرني بقوة الاستغناء عن كل مافي الحياة ، وبنزوع الى الاستعلاء على الشهامات العدية ، والايمان بقدرة لا امتلك في يدي شيئا منها كنت احس احساسا اسطوريا بأني قادر بالادب وحده على ان اقوض الف عام من الفساد ، والظلم ، والطغيان ، لست ادري ، أذلك من تخريف الخيال الشعري الجامح ، أو هو ومضة من ومضات الذخر الصوفي السجين في اعماقي) (٩) . .

٤) يتحدث الزبيري عن (الاحساس المزدوج) الذي كان يعيشه مفكري جيله بين القديم والجديد ، الامر الذي شكل ضربا من الوان المعاناة القاسية في التصوير البلاغي ـ النفسي لاوضاع اليمن في الاربعينات على ضوء معطيات العصر الادبية والنقدية . .

(انا اعرف ان الذين يعيشون في ثورة اليوم ، و (وعي) اليوم من شباب اليمن بالذات يضيقون من محاولاتنا لتبرير الثورة على الامام (يحيى) ، فهي قد اصبحت من (البدهيات) . .

ولكن اذا كانت الامور بعد عشرين عاما تبدو لنا واضحة جلية ، ويبدو فيها وجه الحق بينا ساطعا ، فهي لم تكن كذلك من قبل . .

كان كل مافي اليمن يبدو مشوشا غامضا مظلما ، بل كان عالما من (الالغاز) و (الطلاسم) و (المتاهات) . .

وكان احساسنا المزدوج المضطرب بين العالم القديم والجديد ، وكانت حيرتنا بين (طقوس) العبودية التي يعيشها جيلنا يومئذ ، وبين (مثل) العصر الحديث ، الذي تسللنا اليه مبهورين ذاهلين .

وتمثل قصيدة الزبيري الرائعة حقا «لحظات الاشراق الفني» التي نظمها في الغربة بالباكستان الصورة الايجابية لمفهوم الابداع الفني ، وأسسه النفسية والاجتماعية . .

يخضع الابداع الشعري عند الشاعر لما يسميه (نواميس) «الكلام» ، وهي «نواميس» لاتستمد من القواعد البلاغية المدرسية بل من (حلم) الشاعر ، الذي يوثق العلاقة الحميمة بين حلم الذات واحلام (المجتمع) و (حياة) الانسانية) (١٨) . .

(٦) وكمثال لمعنى (البديهة) الشاعرية عندالزبيري ولاسيما في مجال الصياغة ، ومدى تحسسه للكلمات تحسسا ينبع من مدى قدرته على التأمل العميق في اللغة ، قوله الذي جاء في (لحظات الاشراق الفني» . .

(ومعنى يسير الى لفظه
ولفظ لمعناه يجري دؤبا
وكل له موضع معلم
يؤول اليه رشيدا لبيبا
يسارع كل الى شكله
ويطلب كل ضريب ضريبا

كأن بعقلي لهـــــا جنـــة
بلاقي بهـــا كل صـــب حبيبا
أ.ميس يسمى اليها الــــكلام
ويبغي له من خــلود نصيـــب
أسلم نفسي لهـــــا ذاهـــلا
حريصا عليهـــا بشوشا طروبا
وأصمـــت مستمعـــا تـــارة
واصرخ حينا عبوسا غضوبا) (١٩)

ويمكننا ان نجــد لمثل هذا التحسس اللفظي الذي تصفه البديهة الاحساس العظيم بالاشياء مطفا بذكاء نادر في قصيدته الشامخة حنين الى ...ض» ، «التي بدوت فيها التناقض بين (العام) و (الخاص) وبين (...) و (...اص) دو نانا يفوق كل توقعات البلاغة المدرسية ، ولاسيما صورة (...) في مطالعها في مطلع القصيدة

ذكريات فاحت بريا الجنان فسبت خاطري وهزت جناني
عمر من دقائق مستعاد ودهور ... من ...

فكأن الماضي تأخر في النفس أو استرجعت صداه الاماني) (٢٠)

ولعل صورة (الجناس) بين (الجنان) بكسر الجيم بمعنى الحدائق ، في الحياة أو في العالم الاخر (النعيم) و (الجنان) بفتح الجـيم - بمعنى القلب ، ...يوحي برغبة الشاعر الى الاشارة والتنبيه العالي الجرس ، لملاحظة الثنائية ...التي سبى عليها الشاعر كل محاور قصيدته ونسقها الانساني العام .

و (الجناس) : التام او الناقص نوع من انواع المشترك اللفظي ... عند (الاصوليين) ببعض جوانب التعدد للمعنى الواحد . ... في الاستعمال الشائع للكلام (٢١) . .

وكثيرا مانرى في الصور الفنية في شعر الزبيري الوانا من التصوير القريب من فن الرسم ، وهو امر ... حاجة الى دراسة خاصة .

ولدراسة «التحسس اللفظي» عند الزبيري دراسة تطبيقية يجب الاخذ بعين الاعتبار مقولته الشهيرة حول (عبقرية الشعر) . .

(ان عبقرية الشعر في اغلب امرها تظهر في شكل قراءة فنية لبعض الكلمات فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين المعنى من جهة اخرى ، ثم فيما بينها وبين بيئة الشعر من جهة ثالثة) (٢١)

ثم انظر الى تأمله العميق لحياة الكلمة التي وأدت مع الامة التي . .

(لايعرف حين مولدها ، ثم نشأت وترعرعت في ملايين الألسنة ، وعاشت في ملايين العقول ، واصطبغت فيما لايعد من الخواطر ، والهواجس ، والذكريات وزاملت تيار التاريخ) (٢٢) . .

ومن حسن حظ الدارس لموقف الزبيري من (الكلمة) وتأمله العميق للالفاظ مانراه ماوقع بيبهوا من ناشر قصيدته «الحنين الى الوطن» ، حيث نجد بيتين ، أولهما يمثل الصياغة (الاولية) بينما نجد في البيت (الثاني) الصياغة (الثانوية) التي املتها على مخيلته لحظة عابرة من لحظات (الاشراق) الفني :

(صنع الله منك طينة قلبي
وبرى من شذاك روح بياني) (٢٣)

ونرى ان قوله (طينة قلبي) بديلا املته البديهة المرهفة عن قوله (مشكل في فؤادي) التي جاءت في الشكل الاول من البيت السابق :

(صور (الله) منك مشكل في فــؤادي
وابتني من شذاك روح بيــاني) (٢٣)

المنبع الفني لقصيدة الزبيري «الحنين الى الوطن» هو «الحنين» أو الشجن العنيف للوطن الذي مزقت أوصاله وفرقت اهله فترة الحكم الكهنوتي الباد . .

لكن (الحنين) الجارف هو احد الحدود الفاصلة بين كل من (الكلاسيكية الجديدة) و (الكلاسيكية القديمة» . كما يعبر بعض دارسي النظرية الادبية والنقد الادبي . .

لقد ظلت المراحل الاولى من (النظرية الوجدانية «متطابقة في كثير او قليل مع الكلاسيكية ، غير ان «الحنان» الكامل النمو كان (معارضا) قويا للكلاسيكية . . ولذلك فان الحنان يشتغل ضد المفهوم الارسطي عن (لياقة) المحاكاة) (٢٤)

ويمكننا ان نجد الموقف ذاته في (معارضات) الزبيري لقصائد السابقين والمنشدين حوله ، ولكن هذا موضوع اخر ، يحتاج الى دراسة اكثر اتساعا (٢٥) . .

هوامش وتعليقات :

---

(١) (ويمزات) و (بروكس) : النقد الادبي حـ (٢) ترجمة د . حسام الدين الخطيب ، د . محي الدين صبحي ط ١ٹ٧٤ . ص ٣٢٤ .
(٢) محمد محمود الزبيري : ديوان الزبيري ، ط (١) ، حـ (١) ، ١٩٧٨ ص ٥٨
(٣) م . ن . ص ٥٤ .
(٤) م . ن . ص ٥٨ .
(٥) ينظر مقالتنا عن المفهوم الكلاسيكي للواقع والخيال «حول ... صور المدينة في شعر اليمن الجديد : الصفحة الادبية بجريدة «الميثاق» اليمنية ع (١٧٨) ص ٦
(٦) الزبيري : ديوانه م . س . ص ٥٨
(٧) م . ن . ص ٥٨ ـ ٥٩ .
(٨) م . ن . ص ٥٩
(٩) م . ن . ص ٦١
(١٠) م . ن . ص ٧٣ .
(١١) م . ن . ص ٧٦ / ٧٨ .
(١٢) الزبيري : مأساة واق الواق ، دار العودة ـ بيروت ط (١٩٧٨) ، ص ٨/٩ .

(١٣) ديوان الزبيري ، م . س . ص ٢٣٩
(١٤) د/ عبد العزيز المقالح : أوليات النقد الادبي في اليمن (١٩٣٩ - ١٩٤٨) ط (١) . بيروت ، دار الاداب . ١٩٨٤ . ص ٢٥
- زيد الموشكي : شاعرا وشهيد ط ١٩٨٤ ، ص ٤٣ ومابعدها .
وحول الخطوط العريضة لثقافة ادباء اليمن في الاربعينات راجع :
د/ المقالح : احمد الحورش : الشهيد المربي ط (٢) ١٩٨٤ . ص ٩٢ ومابعدها
والاستاذ عبد الله البردوني : قضايا يمنية ، ط (٢) ١٩٧٨ ص ٢٨٢ ومابعدها .
(١٥) الزبيري : ديوانه ، م . س . ص ٢٨٩/٢٩٠
(١٦) م . ن . ص ٢٦٨
(١٧) م . ن . ص ٢٧٣/٢٧٤ .
(١٨) يراجع حول هذه اللحظات الاشراقية في الشعر عند الزبيري دراستنا «حول التغريب والتجريب» ط (١) ١٩٨٥ . بيروت . ص ١٦٧ - ١٧٠
(١٩) الزبيري : ديوانه م . س . ص ٢٤٣ - ٢٤٤
(٢٠) م . ن . ص ٣٢٥ وحول تحليل هذه القصيدة يراجع دراستنا المذكورة اعلاه .
(٢١) حول الدلالات (الاصلية) و (الهامشية) للمفردات اللفظي في الدراسات اللغوية المعاصرة يراجع د . احمد مختار عمر : علم الدلالة ، ط (١) ١٩٨٢ ص ١٦٤ وما بعدها
(٢١) براجع : ديوان الزبيري «نقطة في الظلام» ص ٥٢ من مقدمة د/ المقالح ط بيروت ١٩٧٨ .
(٢٢) م . ن . ص ٥٢
(٢٣) الزبيري : اعماله الكاملة م (١) م . س . ٣٢٨/٣٢٩
(٢٤) ويلك ، وارين وبروكس : النقد الادبي م . س ٢١ .
(٢٥) يراجع دراستنا المشار اليها اعلاه ، وان كان الامر الى المزيد من التتبع الدقيق .

(٢) " أصول النزعة الرومانسية فى شعر الزبيرى "

(١) للزبيرى مجموعة من القصائد الوجدانية ، التى يعبر بها الشاعر عن ذاته بطريقة خفية ، غامضة وهى طريقة تعتمد على تكثيف الصور الفنية عبر رمز ما ، يحاول الشاعر فيه تجسيد أهم الملامح الخاصة لذاته ، كنموذج متميز ..

وتستطيع أن تتلمس أهم القسمات النفسية لموضوع القصيدة من خلال السمات الخارجية ، التى يقدمها لنا الشاعر عبر هذا الموضوع الشعرى — المعادل فى تموذجيته — لذات الشاعر ولموقفه الحضارى العام ..

حقاً لقد كان الزبيرى ، كشاعر كلاسيكى جديد ، ملتزما بعدم المحاكاة التامة لاغراض الشعر العربى القديم أو لاساليبه التعبيرية العامة ..

كما لم يساعد الموقف الأدبى ذاته الشاعر على التعبير عن معاناته الفردية جدا — كالشعور بالتفرد — مثلا — تعبيرا عاطفيا مشحونا ببعض الخيال — أوالوهم — عن أن ينسى دوره التاريخى الذى فرضه الشرط الإجتماعى عليه فرضاً ..

من أجل ذلك ، نرى الشاعر وهو يبدع نموذجاً فنيا ليحل محل شخصه — هذا النموذج ، هو الطائر (البلبل) فى الغالب — رمز التفرد والعبقرية فى مجال النغم وسط كل الطيور فى منطقتنا العربية . وكثيرا ما نسمعه يتغنى بهناءة الطير الطليق فى عالم الفضاء ، موازنا — بالطبع — بين حالته وحالة الادمى على الأرض الضيقة ، التى جعلته يعدم الأمن والاستقرار .

"١"

حقا ان فى شق الطائر الفضاء الرحب ، بحرية ، لا تعرف الحدود ، وتقيده ، فى الوقت ذاته بعش صغير بين الأغصان أو أعالى القمم ، شعوراً جماليا ربما لا ندركه الا لحظة شعورنا بالقيد ..

ونرى الشاعر يفتتح قصيدته الجميلة (حنين الطائر) قائلا :

" أمل غير متاح
وفؤاد غير صاح
أنا طير حطم المقدور عشى وجناحى
ورمانى فى نثار من دموعى ونواحى
وحطا ما من بقايا وطن غير صحاح (١) .

ثم يبدأ الشاعر فى رصد الوان المفارقة بين العش المحطم - بيته الخاص - وبعض حطام من بقايا - (وطن) ، ويأتى دور الحنين والشعور بالتفرد ..

فى سوى عش لا تزال أضواء الصباح
كنت أرويها بمنقارى من شعر قراح
كنت أعجوبة دهرى فى نشاطى ومراحى
بين أطيار مليئات وأفراخ فصاح " (٢) ..

ونشعر وكأننا فى روضة من رياض الشعر واللغة ، حيث تتكاثر التعابير الدالة على علم اللغة (غير صحاح) والبلاغة (بليغات) واللغة والشعر معا (شعر قراح) و (أفراخ فصاح) ويتوغل الشاعر وسط حديقته الغناء من خلال إعادة الحياة لصيغة المصدر (الامتياح) والتى تصدر منها صيحة التوجع من حالة الشعور بالانقطاع ، والعجز عن مدد الاهل والاحبة ..

" آه ٠ لو أجتذب العش بحبل الامتياح
آه ٠ لو يمحو مسافات النوى والبعد ماح " (٣) ٠٠

ويرصد الدكتور المقالح أهم سمات هذه التجربة الشعرية لدى الزبيرى في قوله :ـ

(وفي قصيدته (حنين الطائر) يصل الزبيرى الى قمة إبداعه الشعرى ، حين يستخدم المعادل الموضوعى ويوفق بنجاح في المزج بين المستويين : الواقعى والرمزى من خلال إستعراض ماساة الطائر المستباح الوكر الذى يرى في ماساته ماساته هو ، وفي تشرد ذلك الطائر واختراق عشه تشرده هو واحتراقه في جحيم النفى والغربة إحتراق وطنه في جحيم النكسة " (٤) ٠٠

ويمكننا تلمس أبعاد التجربة الشعرية ذاتها من خلال البناء الفنى المشابه في قصيدته الشاعر البلبل) :

" بعثت الصبابة يابلبل — كأنك خالقها الأول
غناؤك يملاء مجرى دمى — ويفعل في القلب مايفعل
سكبت الحياة الى مهجتى — كأنك فوق الربى منهل
ترتل فن الهوى والصبا — شجيا وان كنة لاتعقل
ماالحب الاجنون الحياة — وجانبها الغامض المشكل (٥)

وهكذا يتنقل الشاعر برمزه — في تماس مع الواقع — باطراد منتظم ، حيث تملاء ترنيمة البلبل قلب الشاعر عشقاً وصبابة ، بما بعثة في القلب من شجىٍ ، كما تبعث الحياة بالقوة أو بالفعل ، وعلى هذا النحو تجرى سيرة الحياة والهوى ، من خلال نسيج غريب ، يمزج فيه اللامعقول بالمعقول والغامض بالواضح ، وكأن الحياة أو الحب لحظة الصبابة درب من دروب الجنون ٠

ما أُعَى
ولكن ماأقسى تلك الحياة التى يصورها الشاعر فى أسى بالغ ..

(٢) ويقدم الشاعر لمقطوعته (ببغاء بهاوليور) بقوله :

(تكثر فى (بها وليور) احدى امارات باكستان ، الببغاوات يلاحظها المرء فى الجو وعلى الشجر ترقص ، وتصيح ، وتمرح ، وتعابث اسرابها من غصن الى غصن ، ومن مزرعة الى مزرعة ، ولها كتبت هذه الابيات :

"غردى أو عربدى مل‌ء الفضاء
واعزفى ماشئت من فن الغناء
وانزلى فى اى وكر وا رفٍ
عند أى المعجبين القدماء
قبلى أى حبيبٍ وارشفى
مل‌ء منقارك من عذب السماء
لن يظن الناس فيك السوء أو
يحسبوا فعلك فعل السفهاء" (٦)

وليس رمز تلك (الببغاوات) فى حاجة إلى تفسير أو تاويل وعلى الرغم من دلالة الرمز على هذا العالم الاخرس ، الابلة ، المجنون ، والذى يعادل مناجاة الشاعل للبلبل فى القصيدة السابقة .. مع انها لاتفعل — الا ان الرمز فى حد ذاته يعنى تصوير الواقع عبر حجاب شفيف ، يزيد وقع رونقة النفسى فى ذهن المتلقى .

ولعل الشاعر ، قد وجد — فى غربته التى زادتها حواجز اللغة المـاً — فى هذا الطائر بعضاً بعضا من الوان سلوى النفس ، فان منظر الكائن الحى الذى يريد أن ينطق ، فلا يمكنه الا أن يلفظ ببعض الأصوات التى لا معنى لها ، قد خففت عن الشاعر إحساسه بالعجز المطلق على التجاوب ، الذى كان يدركه فى الغربة .

ومن أجل ذلك ، ظل الشاعر متشبثا ببصيص هذا الطائر الغريب وبهمسات أصواته المنقطعة ، وهو مايعبر عنه فى أسى حقيقى فى قصيدته "ضجران" بقوله فى مقدمتها النثرية :

(تعودت فى بلدة " بهاولينور " ان اخرج فى الصباح مبكرا الى صاحيـــة البلدة حيث المروج الخضر ، يتخللها نخيل باسق ، واشجار وارفه الظلال ، وتمــلاء اجواءها الببغاوات ، كعاداتها ، فبدت هذه الضاحية مقفرة ، موحشة ، وعدت الى مقرى ، فكتبت هذه الابيات ") .

ثم ينساب النغم فى إيقاع هادئ وديع ، يشمله بحر (المتقارب) وتدعمه تلـــك القافية التى تكاد تتحرر من أعباء كثيرة ملتزمة حركة الروى النادرة " تاء التأنيـــث المكسورة " .

يقول الشاعر فى لحظات الضجر وهو فى غربته الرهيبـــة :

" ألا ياأيها الببغاء حييت واكرمتِ
أتينا الروضة الغنّاء وبغيتنا بها أنْتِ
فما طوفت فى أجوائها الفيحاء ولا طرحتِ
ولاغنيتنا صوتاً . ولا شلت ولا جلت
لماذا لم تكونى اليوم نشوى مثلما كنْتِ
وأين رياشك اللاتى بفتنتها تلفّعت
وحلقت بها فى جو من شئت وسيطرت
أثمة فى جنبيك عاصفة تحملت ؟
أكسلى والربيع الهوج طوعك حيثما رحت ؟
أغاضبة على الفردوس من زهر ومن نبت ؟
وقد سوى لك الخالق دنياك كما شئت
فكم سحب ترشفت وكم نهر تذوقت
وكم دوح حكمت به الطيور وما ترفقت
ظلمت الأبرياء به وفجعت وروعت
وعانقت الاخلاء وراقصت وقبلت
اما يكفيك ياحسناء وفى الفردوس مانلت
ولو كنت لحواء نسبت أو تحررت
لقلنا قد ورثت الطبع منها أو تعلمت " (٧) .

ويلها من أسطورة للغريب ، والتى لاندرى معها ، أكنا أمام سرح الطبيعة الحية فى شكل ببغاوات ، أم كنا أمام التطور التاريخى للبشرية وهل هذا الضجر المنثور فى ثنايا الكون ؟ هو ضجر الشاعر أم سام عصره ؟ .

ويكشف الناقد عبد الودود سيف بعض جوانب التجربة الادبية للشاعر قائلا (يحاول — أى الشاعر — ان يبحث عن السبب الحقيقى لظاهرة التخلى عن الأفضل الى ماهو أسوأ وللتضحية بما هو معلوم ، بمقابل ماسياتى فى ظهر الغيب فلا يجد أكثر من التفسير الدينى للظاهرة ، والمتمثل بقصة (فضول حواء) الذى ترتب عنه خروجها — وآدم — الى عراء الحياة) (٨) .

ولا شك ان فى هذا التحليل الكثير من التباين للتجربة التى يعرب عنها الشاعر فى رؤيته الأصيلة ونسقه التعبيرى المرن .

ولكن بقية اضاءة النص تظل قائمة على الإحتمال الذى جاء ضمن بقية التحليل ذاته .. (إن هذه القصيدة تلقى ربما — بعض الأضواء على الدوافع التى حدت بالزبيرى ان يرفع صوته — المناقض لطبيعته المعروفة — فى قصائد (الشكوى) — باستجلاء فكرة الموت ، كنوع للخلاص ، كما تجعلنا نفهم حقيقة الدوافع التى حدت به أيضا للتفكير فى (المغامرة) من أجل الخلاص ، كنوع من ردود الفعل الطبيعية ، لظروف المعاناة الخاصة ، التى حاولت ، فيما حاولت أن تستلب منه حقيقته كإنسان (٩) .

ولكننا سنجد فى بعض شعر الزبيرى ، ولا سيما قصيدته المتكاملة البنية — والدلالة معا (الحنين الى الوطن) مايعبر عم ميكانزم الافعال ذاتها ، مع ميل واضح للمغامرة ، ولقد نظم الزبيرى قصيدته هذه ، فى فترة مبكرة على (ضجران) .

(يراجع لنا : التغريب والتجريب ص ٢٥٥ — ٢٧٤)

(٣) ولعل حوارية الشاعر فى قصيدته (العجوز وعسكرى الإمام) تمثل — فى مجمل دواوينه — نمطاً فريداً من أنماط التجريب الفنى لديه •

وعلى الرغم من ان هذه الحوارية على حد قول صاحبها (من قصيدة ضاع معظمها) الا ان روح العمل وجوهره الأصيل ظل حياً داخل هذا الحيز المحدود •

إننا لنشعر شعوراً واضحاً • بان تجسيد الشاعر لمعاناة المرأة الريفية العجوز تجرى أيضا — فى محازاة لمعاناة الشاعر نفسه •وقت أن كان دائم البحث عن إستقرار ما • وكانه كان يخشى حقاً هدم بيته والذى انتقم منه الإمام بعد خطبته الشهيرة عقب رفض مشروع الإصلاح الإجتماعى والإدارى — بهدمه ••

هذا السعى الحثيث للاستقرار والامن كان هو مبحث الشعب كله • كما كان فى الوقت نفسه • وسيلة الإرهاب الرئيسية فى يدى السلطة الباده • بالرغم من انه لم يزد عن قيمة قبر مظلم :

وبهذا النحو يصور الزبيرى بعض مشاهد المأساة :

المــــرأة :

(ماذا يريدون من جوعى ومفزوتى	إنى لكالحمل المشوى بينهم
يطلبون زكاة الأرض ؟ أليس بها	الا الحمام والا الجمر والرخم
أم جزية الكوخ لاكانت جوانبه	السوداء ولا نهضت فى ظله قدم
أم قيمة القبر قبل الموت أسفاه	الكوخ قبرى فما للظالمين عموا ؟

العسكــــرى :

انى إذن راجع للكوخ أهدمه	يا (شافعية) إن الكذب دابكمو) (١٠)•

إن (هَمّ) العجوز الريفية يمضى فى خطٍ متواز مع نفس الخيوط المعقدة التى تصور (وهم) العقلية المتسلطة بامراض طائفية بغيضة ••

٢٣

على ان المغزى الرئيسى لهذه الحوارية فى ديوان الزبيرى ليتمثل فيما تكشفه عن مدى محاولة الشاعر للتجريب الفنى فى إطار أكثر موضوعية من إطار القصيدة الغنائية ، والتى حاول تجاوزها كذلك ، فما قدمه من معالجة تعتمد على بلورة المعاناة الفردية ، كما سبق أن راينا فى قصائده (ضجران) و (البلبل) وغيرهما وجميعها محاولات تهدف إلى ماكنت تهدف اليه حواريته من تعبير يدل على (تململ الشاعر من إطار القصيدة الغنائية ، وطموحه إلى للتناول الدرامى) (١١) .

وعلى أية حال ، فان هذه القصيدة — أو مابقى منها — تحمل فى ثناياها دلالة خاصة على ماكان الشاعر متوجها اليه فى توظيف موهبته الادبية الكبرى ، فلم نجد له حوارية — او مشروع عمل درامى — حول : (قيس وليلى) او (قيس ولبنى) — كاجترار للتراث ، بل — ربما — كانت (العجوز والعسكرى) تكملة او قراءة جديدة لتراثنا من اساطير العسف الشرقى المكشوف والمستتر على السواء .

(٤) ومن خلال الرد على رسالة لاحد معاصريه ، من الذين يهيبون بالشاعر ان — على حد قوله (يولى النواحى الاجتماعية شطرا كافيا من المعينة الشاعرة ، فانها ، فيما احسب سبيلا غير مطروق فى بلادنا ، ونحن فى أمس الحاجة الى معالجتها) (ص ١٤ من مقدمة ديوانه " نقطة فى الظلام " م . س)

يرد الشاعر على نوع من الحذلقة الأدبية ، التى (تنفش) دائما ريشها الناعم النظيف — من فراغ العقل والضمير — أمام المرهقين ضمائرهم باعباء الفعل الصادق الصامت .

ويكاد يكون رد الشاعر ، جزءاً مكملاً من مضمون قصيدته التمثيلية السابقة ، كما أن الرسالة — ببساطة — خير وثيقة عن ضمير المثقف العربى الشريف فى عصرنا :

ع ٢

يقول الاستاذ الزبيري رداً على نصائح بعض منظرى أدبنا العربى الحديث من الادعياء :

(سيدى الاديب الالمعى الثابة الصيت .. حيا الله عبقريته النادرة ، وبارك لنا فى علمه ، وادبه — وجعله قرة عين لا متتمة .. تلقيت كتابك الواصل الى بواسطة صديق الجميع .. ومن اعجب المصادفات ان الاقدار شاءت ان تسخر منّى ، وان تهزأ بحياتى فلم يصل كتابك عمق الهوة ، التى تفصل بينى وبينك ، فلم يصل كتابك الى الا فى الوقت الذى كنت تربعت على امارة سوق الواجبات ، فى سوق الاحد بوادى من اودية (الشرمان) بقضاء (ماوية) ولما لمحت الكتاب ، وعرفت العنوان شعرت بهزات عنيفة ، كانت نتيجة محتومة للصراع الفجائى الذى حدث عندى بين الحياة ولغة الموت ، وبين الخراط — الاجتماعية الحكيمة ، وضوضاء السوق (الشرمانية) المضحكة .

وقد ترفقت باعصابى ، وخبأت الكتاب فى حقيبتى وارجأت الاطلاع عليه الى فرصة اخرى ، كنت فى ذلك الحين مامور سوق واجبات (الشرمان) ، ومعنى ذلك انى قائد لفئة من الجيش ، والحرس الملكى فى المعركة التى تدور كل سنة ، على الاقل بين الامة والحكومة ، فى سبيل تحصيل ضرائب الزكاة من الفلاحين الضعفاء الذين لا يقابلون جيوش الزكاة الجرارة الا بالدموع .

وقد تعلمون ياعزيزى ، ان قائد الجيش يجب عليه ان يخدم التعاليم التى يتلقاها من الجهات العليا ، ولو كانت تعاليم وحشية بربرية .

وقرأت فى كتابك أنك تريد نى أن اطرق الشئون الاجتماعية ، وان اثير النعرة القومية فى الانوف اليمنية الشماء . ولم تدر اوسى اذ ذاك احتل منصب المعول الهدام لبقية الرمق المتردد فى العظام النخرة ، والاشباح الخاوية .

الا اقل لك انها سخرية القدر التى القت هذه الاضحوكة ، والا فكيف هذا ياعزيزى .

ورايتك تهنئنى على المنصب الأدبى الذى احتليته ، وتمتعت به ، فى ظل العرش المجيد ، حياك الله ، ولم يدر بخلدك ، اننا كنا نعزى أنفسنا على تلك الحياة الشنيعة التى تضطرنا لان ننتزع اللقمة من حلوق الجائعين باسم الزكاة لانهم خلقوا فى اديم هذه الرقعة اليمنية المشئومة .. (١١) .

(٥) ونود أن نطرح سؤالا ، أخيرا ، قبل تناول قصيدة الزبيرى (الحنين الى الوطن) بالتحليل من جانبى : التغريب والتجريب الفنى ٢٠ راجع لنا: التغريب والتجريب. صـ ١٢٨

هذا السؤال هو : إلى أى أصلٍ يمكننا مقارنة أُسلوب الشاعر فى تجاربه الشعرية الوجدانية ؟

فمن الواضح ان النزعة الذاتية فى شعر الزبيرى تتسم بسمات متميزة سواء اكان ذلك فى الموضوع أم فى طريقة معالجته .

فالترميز من خلال (الببغاء) ـ الا الكروان ـ رمز فريد الى حد ما فى التجربة الرومنسية الشعرية فى ادبنا الحديث والمعاصر . ؟

كما أن تفصيل الشاعر وطريقته اطراده فى بناء الصور الفنية ـ اى بمعنى موجز ـ حبكة القصيدة الوجدانية لدية تتميز بنوع من الوحدة الفنية ، هى بداية الصورة ـ منذ قراءتنا للتراكيب البلوغوية فى البيت الاول ، وكأن القصيدة عنده تطوير متعاقب لجملة ممتدة ، ثم نراها تتعقد ، ببعض أُنواع الحذف او الاضافة ، أُو التوابع ، لكى تنتهى بغفلة معينة ، لا بمجرد توهيمه عاطفية او تداع ما .

حقا إن ثمة نتاجا غزيرا لموضوع وصف (الطائر) عموما ، و (العصفور) (البلبل) و (الكروان) خصوصا ، ابتداءا من القصائد الاولى لشعراء مدرستى " الديوان " و " المهجر " ، وذلك ـ مثلا ـ بعدما ترجمت قصيدة " شيلى " الى القبرة " بين الاعوام (١٩١٣ ـ ١٩٥٠) :

(سبع مرات ، وقصيدة (كيتس) Keats (انشودة الى عندليب) Ode to a Nightingale ترجمت مرتين .

وقصيدة (وردز زورث) (الى قبرة) ترجمت فى مجلة (ابولو) (١٩٣٤) .. وقد سميت اغنية فى العربية مبكرا (سنة ١٩١٠ فى قصيدة (العصفور) التى كتبها ابو شادى وهو طالب ضمن (قطرات من يراع) .

وتذكر الدراسة ذاتها ، ان قصيدة (شيلى) (الى قبرة) قد تركت اعظم الاثر فى فترة مابين الحربين ، على تطور القصيدة العربية الرومانسية ، وذلك مع القصائد الاخرى المتصلة بها عن : (رمزية الطير (م . ن) وذلك كمركز لعملية (التمثيل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول)) (١٢) ..

ولنرجع الى السؤال المطروح سابقا ، حول مدى صلة شعر الاستاذ الزبيرى بهذه الحركة الشعرية الرومانسية فى الاداب العربى الحديث .

لقد كانت — على الاقل — صلة الشعراء العرب باليمن منذ مطلع الثلاثينات بالشعر الرومانسى — ولاسيما شعر (الشابى) على نحو ماتحدثنا بعض مراجع تاريخ هذا الادب — صلة متينة .

ومعارضة بعض الشعراء العرب باليمن لبعض قصائد (الشابى) مشهورة .
ويحتمل كثيرا — عند البعض — ان يكون (الشابى) قد قرأ :
((النسخة الاولى لترجمة (على محمود طه) الشعرية المبدعة لـ (الى قبرة) .. على اية حال ، ينبغى تأكيد ان الغنائية الواضحة ، والايحاء ذا الطبيعة الرمزية الملائم لقصيدة (شيلى) قد اصبح خلال عشرين عاما ، من التجريب السابق ، الملمح السائد للقصيدة ، ان قراءنا قصيدتى (جبران) و (الشابى) تلفتنا الى ان شيئا ماقد حدث للغة الشعر العربى ، انها اصبحت تتلاءم والاتجاه الرومانسى) (١٢) .

ولاسيما ان اغلب المصادر والمراجع التى درست منابع الالهام الشعرى — الفصيح والعامى — تؤكد للباحث اتساع وعمق رقعة الابداع الشعرى فى تاريخ الادب العربى باليمن ..

وإننا لنلاحظ فى هذا المجال بعض وشائج القربى بين التكوينات الموسيقية فى قصيدة شاعرنا (الزبيرى) (حنين الطائر) ، والتشكيل الموسيقى فى بعض الاشكال الاولية — المؤسسة لفن الموشحات)) (١٣) .

حيث يعلو — مثل التقابل فى اواخر المقاطع فى مطلع القصيدة من تاثير الايقاع ، شأن الشاعر فى ذلك شأن صنيع الشاعر الشعبى ، وذلك على مانرى فى قوله :—

" ليتنى اخر نصف الروح فى جرعة راح
آه لو يمحو مسافات النوى والبعد ماح "

حيث نرى إنحراف الايقاع (م . الرمل) وموسيقى الحشو نحو التلوين فى الشعر الشعبى باليمن (١٤) .

ونلاحظ الامر نفسه فى كل من قصيدتيه (ضجران) و (البلبل) والتى يؤدى التقسيم المتفق للمقاطع فى كل شطرة على حدة نوعا من انسياب (الازجال) الشعبية :

" هدوءك فى طية مر جل ... وريشك من تحته مشعل
خفيف على الغصن لكنما ... فؤادك من لوعة مثقل
أنينك ينساب بين الغصون ... كما انساب من نبعة الجدول
ويسرى الى القلب مسرى الحياة ... وفيه من الوجد ما يقتل
حبيبك جارك بين الظهور ... وبينكما دوحة تفصل
افى عالم الطير لوم الوشاة ... ومن يتجسس أو ينقل
ألا أيها البلبل العبقرى ... والصادح المدره الفيصل
تنفس فانفاسك الخالدات ... روح الرياض التى ترفل
وانت السعيد الوحيد الذى ... حباك الزمان بما يبخل
وتنشد وحدك ما ان تحس ... بمن يحتفى بك او تحفل
وتابى التصنع بين الجموع ... وان صفقوا لك او هللوا
ترحب بالشمس قبل الشروق ... كانك حماك موئل (١٥)

وينتقل الشاعر عبر الحركة النشطة التى اقامها من خلال التقابل فى البيتين الاولين (هدوء — مشعل) (خفيف / مثقل) •

كما ترى حيوية الصورة فى البيت الثالث وقد ردفها الشاعر بتكرار فعل (ينساب) فى كل شطرة من شطرتى البيت ذاته •

وبهذا النحو تنساب الصور الفنية مع انسياب الحركات السمعية من خلال تراكيب لغوية تميل الى سهل اللغة الادبية ، التى تنحدر مع انحدارات وجدان الشاعر ومدى تمكنه من التصرف فى الطاقات الايحائية للالفاظ الشائعة •

(٦) ولعل فى دراسة معارضات الزبيرى للشعراء العرب القدامى والجدد ، دراسة احصائية تطبيقية ، مايعرب عن اهم سمات اسلوب الشاعر وبناء قصائده على نحو يوضح مدى تنقيه الزبيرى لتراثه الشعرى ، وموقفه العام منه سواء اكان نبذا او تكميلا ام مايعد بمثابة قراءة جديدة للتراث من وجه شاعر كان موقفه المبدئى المعارضة •

ولقد اعاد الزبيرى ، قراءة بائية (الاعشى الكبير) التى مدح فيها سادة نجران من بنى الحارث بن كعب والتى يقول مطلعها :

" لم تــــه نفسك عما بها بلى عادها بعض أطرابها
لجا رتنا إذا رأت لمتى تقولُ لك الويل أنّى بها " (٦٦)

ولقد قلب الزبيرى موضوعها رايا على عقب ، فحولها من قصيدة لهو ومجون وبعض مديح ، الى موضوع حماسى خالد ، وان ظل محتفظا بهيكلها الخارجى (الوزن المتقارب والقافية) وذلك فى احدى معلقاته لهذا العصر :

" خرجنا من السجن ثم الأنوف كما تخرج الأسد من غابها ") (١٧)

وكذا قلب الشاعر (بائية) الاعشى • قلب (ميمه)شاعر النيل (حافظ ابراهيم) من موضوع رثاء (لمصطفى كامل) الى (ميمية بعث)•

يقول حافـــظ :

"طوفوا بأركان هذا القبر واستلموا   واقضوا هناك ماتقْض به الذمم) (١٨)

ويحتفظ الزبيرى بهيكلها الخارجى (الميمية المضمومة) و (البحر البسيــط)
وينشد امام اول اجتماع عام لحزب الاحرار اليمنيين بعد عام (١٩٤٣) احـــــــدى
معلقاته الاخرى :

"سجل مكانك فى التاريخ ياقلم   فهاهنا تبعث الأجيال والأمـم
هنا القلوب لابيات التى اتحدث   هنا الحنان ههنا القربى هنا الرحم
هنا البراكين هبت من مضاجعها   تطغى وتكتسح الطاغى وتلتهـم
لسنا الاولى ايقظوها من مراقدها   الله ايقظها والسخط والالـــم (١٩)

وكما يلاحظ الدكتور المقالح ، مستخلصا سمات المعجم الشعرى للشاعر مـــن
خلال اسلوب المعارضة ذاته .
(ذلك هو معجم الزبيرى المشترك ، فيه نفحات اول القرن ، ومن نفحات منتصف
القرن) (٢٠) . ويمكننا ان نقدم قصيدة الزبيرى الشهيرة " رثاء شعـب " والـــتى
يقول فى مطلعها :

" ماكنت أحسب أنى سوف أبكيه   وأن شعرى الى الدنيا سينعيـه " (٢١).

وهى بمثابة معارضة لقصيدة الشاعر الكبير (عبد الرحمن شكرى)
المؤسس الحقيقى للحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث كله - (الـوم
المجهول) - .
ومن المواضيع المشتركة بين القصيدتين - بالاضافة الى الوزن (البسيــط)
و(القافية) اليائية الموصولة بهاء - هذا الشوق الجارف مع شئ من الاسى العميـــق
لاستكشاف افاق الغد .
ويقدم الزبيرى لقصيدته بقوله :

(بدأت المرثاة على اثر مصرع الثورة اليمنية الدستورية عام ١٩٤٨ م ،وانا مطارد فى الهند ، هارب من البشر ، محظور على ظهر الارض ، اسمى مسجل فى القائمة السوداء بمصر فى عهد فاروق ، فلما سقط الطاغية ، وحررتنا ثورة ٢٣ يوليو ، اتممت المرثاة الضارية فى حدائق قصر المنتزة فى الاسكندرية ،بعد ان اصبح ملكا للشعب .

وبذلك تحول القصر الباذخ وجنانه المتجاء بفضل الثورة المجيدة من محراب تعبد فيه سلالة الملوك وتتولد عناصر الفساد ، وتلعب ، وترفع الساحات يجلدها فيها الطغاة ،وتسحبهم فيها لعنات الشعب على وجوههم (٢٢).

وتشمل هذه القصيدة الجيدة على وجه الخصوص ،على نوع من المعارضة الشاملة لنزعات متعددة فى حركة الشعر العربى المعاصر .

وذلك بدءا من ريادة عبد الرحمن شكرى لحركة الشعر الوجدانى العربى ، ومرورا بالشابى حتى شعراء مدرسة ابولو المعاصرين .

وتبدأ قصيدة شكرى بنفس الشكوى والشك فى الوصول الى حل لقضايا الفرد والمجتمع فى عصره . :

"يحوطنى منك بحر لست اعرفه	وَمَهْمَةٌ لست أدرى ماأقاصيه
اقضى حياتى بنفس لست اعرفها	وحولى الكون لم تدرك مجاليه
ياليت لى نظرة للغيب تسعدنى	لعل فيه ضياء الحق يبديه
كأن روحى عودٌ أنت تحكمه	فابْسطْ يديك وأطلقْ من اغانيه (٢٣).

وتوجد فى مطلع (يائية) الزبيرى – المعارضة سمات الاسى الفردى ذاته ، ولكننا نراه – بعد اعادة قراءته لقصيدة شكرى قراءة معارضة – يمتلك قدرا هائلا من التفاؤل التاريخى .

كان الشاعر العربى الكبير / عبد الرحمن شكرى يتمنى فى بداية العقد الاول من مطلع هذا القرن ان يمتلك قدرا ايجابيا من المعرفة :

ياليت نظرة للغيب تسعدني لعل فيه ضياء الحق يبديــه (٢٤)

وكانت الموهبة الادبية الكبرى لشعبنا العربي في تونس في شخص شاعرهـا الكبير الشابي (٢٥) تتمنى ان تمتلك ، لا مجرد قدر من المعرفة فحسب ، بل قـوة تهدم جذور كل ماض فاسد ويقف على راس هذا الفساد : الغباء والجهل والحماقة ، في فترة مابين الاربعينات .

وفي هذه الفترة ذاتها ، كانت الموهبة الأدبية الكبرى لشعبنا العربي باليمن في شخص شاعرها الاكبر (الزبيري) نتمنى ايضا قدرا من امتلاك الوعي بالتاريخ ، ومعرفة أيجابية بمساره الحضاري العام .

وقد عبر عن ذلك في (يائيته) هذه معربا عن طبيعة الميرورية : الجمالية والمعرفية على السواء لقضايا التغريب في ادبنا العربي الحديث كله .

يقول الزبيـــري :

" الشعب أعظم بطشاً يوم صحوتـه من قاتليه وأدهى من دواهيــه
عندى لشر طغاة الأرض محكمـة شعرى بها شرقاً في تقاضيــه
وان يرى في يدى التاريخ انقلـه بكل مافيه للدنيا وأرويــه
سأنبش الآه من تحت الثرى حممـا قد أنضجته قرون من تلظيــه
وأجمع الدمع طوفاناً أزيـل بـه حكم الشرور من الدنيـا وأنفيــه
أحارب الظلم مهما كان طابعـه البرّاق أو كيفما كانت أساميــه (٢٥) .

المراجع :

(١) ديوان الزبيري ط (١) ١٩٧٨م ص ٢٢١ .
(٢) م.ن. ص ١٢٤.
(٣) م.ن. ص ١٢٥.
(٤) د . المقالح، الابعاد الفنية والموضوعية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ط ١ ١٩٧٤. ص ١٣٦ .
(٥) الزبيري م . ن . ص ٤٣٩ .
(٦) الزبيري م.ن . ص ١٦٦ .
(٧) الزبيري، ديوان نقطة في الظلام، ط ١ ١٩٨٢ . ص ٧٧/٧٨ .
(٨)،(٩) عبد الودود سيف، مجلة اليمن الجديد العدد ٢٦ ص ٣٦.
(١٠) الزبيري ديوانه م.ن.ص ٤٢٦.
(١١) الزبيري . نقطة م.ن. ص ١٥ .
(١٢) محمد عبد الحي، الترجمة ولغة الشعر الرومانسي، مجلة فصول م (٣) العدد ٤ ١٩٨٣ ص ١٧٥.
(١٣) د . محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني ط / دار الكتاب اللبناني (ب ـ ت) ص ٨٠ .
(١٤) د . المقالح، شعر العامية في اليمن، طبعة ١٩٧٨ ص ٢٢٧ .
(١٥) الزبيري . ديوانه م . س . ص ٢٢٦ .
(١٦) الاعشى، ديوانه تحقيق د/ محمد حسين ص ١٧٢ ط ١٩٥٥ .
(١٧) الزبيري . ديوانه م . س . ص ٧٨ .
(١٨) حافظ أبراهيم . ديوانه . ط ١٩٣٧ . ج ٢ . ص ١٦٠ .
(١٩) الزبيري . ديوانه . م .س . ص ٣٦٠ .
(٢٠) د/ المقالح . الابعاد م . س . ص ١٤٣ .
(٢١) م . ن. ص ٣٧٢ .
(٢٢) شكري . ديوانه . ج (٥) ط ١٩١٦. الاسكندرية ص ٥١.
(٢٣) م . ن . ص ٥٢.
(٢٤) عبد السلام العالي، وحدة الثقافة والرهان الحضاري اليمني، ضمن دراسات (حول قضايا التعريب) ط ١ . ١٩٨٥ ص ٧ .
(٢٥) الزبيري . ديوانه . م .س . ص ٢٨٢ .

==============

الرؤيه الجمالية
" و الواقع فى شعر القالح "

xxxxxxxxxxxxxxxx

الرؤية الجمالية والواقع في شعر المقالح

(قبل أن تلد الأرض طفل التحدي
يلد الشرق طفلته الأرجوانية اللون
يخرج كالنار وجه من الشرق
يرحل شمراً كاليواقيت في جسد
الأرض يمسح ذكرتها) " ١ "
(المقالح ")

١ـ تواجه البحث في جماليات القصيدة العربية المعاصرة العديد من القضايا النقدية الشائكة ، وذلك لأن الجمالية علم سريع التطور وعميق التعقيد ، لأنه علم يساير عن كثب ، كل الأبداع الذي يظهر في حقل الفنون الأنسانية المختلفة .

كما أن المعاصرة لا تقل في تعقدها وحركية نشاطها المستمر في الثلث الأخير من القرن هذا صعوبة عن صلة الجمالية بالمشكلة ذاتها .

وإذا كان الباحثون في جماليات الفنون الأدبية الحديثة والمعاصرة في الآداب الأوربية يصتدمون بالآف العقبات في وضع أسس فكرية للفنون (٢) الأدبية ، التي تنزع تحت ضغط ظروف عصرنا المعقد ـ بعيداً عن أطر النزعات التاريخية ، .

فأن الباحثين في قضايا البحث الفكري في الفنون عموما ، والفنون الأدبية خصوصا في عالمنا الثالث عامة ، وفي ثقافتنا العربية بصفة أخص ، لم يتوصلوا بعد إلى وجود حل ما لهذا المأزق الجمالي للفنون الأدبية المعاصرة ، ولا سيما في مجال فن الشعر

وهذا المأزق الجمالي ما زال مرتبطا بآلاف الصلات الخفية بين كل ما هو جمالي خالص متسام ، وبين كل الشروط الأجتماعية والسياسية التي يعيشها منذ فترة ليست بالقصيرة أدباء العالم الثالث ، ولا سيما من أولئك الذين يتفاعلون دائمًا مع واقعهم الثقافي تفاعلاً إيجابيا في سبيل صياغة ما لثقافة حية ومعاصرة ، لا تنفك عن تراثهم الإيجابي بحال من الأحوال .

ويقف الشاعر / عبد العزيز المقالح موقفا فريداً وسط حركة الشعر العربى المعاصر والتى تريد أن تطوّق الدائرة الجمالية وتدمجها دمجاً فنياً مع الدائرة الواقعية التاريخية

ولمحاولة المقالح فى هذا المقال دلالتها الحضارية البارزة على عمق المحاولة الأدبية التى يبذلها أحد كبار شعراء عالمنا الثالث للخروج من هذا المأزق الجمالى الحضارى

فماذا يبقى لشاعر تستبد به الرغبة فى الكتابة الشعرية عما هو واقع معاصر ؟ وتستبد به الرغبة كذلك فى الرؤية الجمالية لما فوق الواقع المعاصر من خيوم وسدوم ؟

ولقد حاول المقالح جاهداً ، عبر رحلة أدبية : شعرية ونثرية طويلة ، أن يتمسك بأطراف وجوهر واقعه / : الوطنى والعربى دون أن يفرط — فى الوقت ذاته — فى أدنى مكتسبات الجمالية المعاصرة للقصيدة العربية المعاصرة .

وأنا أزعم ، أنك لن تقدر على العثور فى شعر المقالح على قصيدة واحدة ، تخلو من صورة الوطن — الأم ، اليمن ، متفاعلة تفاعلاً دلاليا عميقا مع صورة الوطن الأمة ، وصورة الأمة العربية فى أطار عصرنا الراهن ، وأنت لا تعثر على ذلك منفصلاً عن الإطار الجمالى لحركة الشعر المعاصر ولك أن تتصفح أحدى دواوينه الست من أولها أو أوسطها حتى أخرها ، فترى صدق ما نزعم .

ولنتأمل قوله فى قصيدته الجميلة " فى إنتظار قمر العشق والثورة " من ديوانه الرابع " الكتابة بسيف التأثر .. "

(" عشقاً إنسانياً صار الحبُّ العربى
عشقاً عربياً صار الحبُّ الإنسانى
عربياً .
إنسانياً
صار الحبُّ النابتُ فى أرضى
الطالعُ من ليل الصحراء
فى يده وردُ الشرق
وفى عينيه هدوءُ النهر
وعمقُ البحر ...
ولونُ سماء الصيف القمرية ")



وكان من الممكن أن يتحول شعر المقالح مع تيار النزعة الرومانتيكية الباحث عن جمال الشرق الفاتن بورده وأنهاره ، وبحاره ولياليه الصيفية القمرية ، لكنه تسامى ، وتجاوز ، واتخذ من الكتابة سيفاً ، أكثر بريقاً وجمالاً ، وتوتراً ، من البريق الرومانتيكي للشرق ، قابضاً بسيف الكتابة الأبداعية على هذا الإنشطار الثقافي الذى كان وما يزال يعاني منه الكثير من مثقفينا في العالم الثالث .

وراح المقالح يمجد التجارب الإنسانية : الصغرى والكبرى في آن :

(" التفاحةُ نصفان !
نصفٌ لليل ، ونصفٌ للشمس
نصف للتجربة الكبرى
والنصف الآخر للأحزانْ
فمتى يجتمع النصفان ؟ ") (٤)

ولقد طال – حقاً – حنين شاعرنا للحظة الإبداعية التي توّحد القيم الجمالية والحضارية والتي عانقها بشوق ابن الثورة العربية اليمنية الممتدة منذ أواخر الأربعينيات حتى أوائل الستينيات من هذا العصر .

ولقد نجح الشاعر ، نظراً لعوامل شتى وفي مقدمتها – دون جدال – إخلاصه العميق للحس الوطني النابع في أرض اليمن الوفية وعندما عبر الشاعر على الجسر الصعب ، جسر النضج والاكتمال ، راح يرسب خلاصة تجاربه الفنية في مجال الشعر للأجيال الطالعة من شعراء اليمن ، في كتابه " البدايات الجنوبية : قراءة في كتابات الشعراء اليمنيا الشبان "

ونراه يناقش باستاذيه واقتدار الملحظ النقدى الذى يرى أن شعر الشباب في الوطن العربى بعامة ، وفي اليمن على وجه المخصوص يأتى من (الشعر لا من التجربة ، ويصدر عن القراءة لا عن المعاناة ، وهذا بهذا المعنى يعد تكراراً وتقليداً لا إبداعا وإضافة ويصبح صدى للشعر ذاته ، لاصدى للحياة ، حياة الشاعر وحياة الناس) (٥) .

ويرفض المقالح الناقد التبسيط الذى يرى ، كدفاع عن الرأى السابق ، (إن التشابه والتماثل في البنية الشعرية ، تعبر عن التشابه والتماثل في الواقع العربى القائم على القهر والإستغلال ، وغياب الديمقراطية ، وما يترتب على ذلك من تداول أفكار ومعان مشتركة وهو قول لا يعدم الحجة أو الدليل ، لكنه لا يصلح لكى يبرر هذا التماثل الصارخ بين الشعراء

وهذا التطابق الكامل فى مقاييس ومواصفات القصيدة العمودية الجديدة ، ولا يكمن له أن يجسد العوامل التى أدت الى غياب المواهب المتميزة ، ولا سيما أن تماثل الحياة ، وتشابه إيقاع العصر لم يؤد الى حصر المواهب الشعرية والفنية ، فى إطار حافق متماثل كما هو الحال فى الحالة الراهنة) (٦) .

وتراه فى موضع أخر من هذه القراءة النقدية ، التى جاءت فى وقتها يناقش الفهم المبتسر لقول (أودنيس) فى (زمن الشعر) ، حول مطلب التوجه نحو (" إنشاء جمالية خاصة به (المجتمع العربى المعاصر) ، كما كانت لطفولته الجاهلية رؤيا جمالية خاصة به ، وتكوين هذه الجمالية ، إنما يتم بالممارسة الإبداعية ، أى بتجربة بيئية مستمرة ") (٧)

ويؤكد المقالح الناقد ، من خلال تجربته الأبداعية على طبيعة الجمالية العربية المنشودة (" إن هذا القول يدعو فقط الى إنشاء جمالية عربية بنا نحن عرب هذا العصر ، وهى دعوة ترددت فى جميع العصور السوية وتفرضها سنة التطور ، ولعلها المهمة التاريخية للإنسان على صعيد الحياة ") (٨)

وما يهمنا الأن أكثر من أى شيىء أخر ، هو طبيعة الصياغة الجمالية التى يقدمها المقالح الناقد فى الصورة التالية :

(" ليست الكتابة الشعرية – إذن – ضرباً من المهارة والتدريب العملى ولا هى ضرب من الأوهام والتخيل اللامنطقى ، وإنما هى رؤيا ، تبدأ من أرض الواقع ، وتمتد عبر الواقع ، وتمتد عبر الوعى الأبداعى الزاخر بالأحلام ، لتعود الى الواقع ذاته لكى تكشف المخلف والبعيد ، ولكى تقتنص الآتى ، والمتغير من الجامد ، واللامألوف من المألوف ") (٩)

وهذه الصياغة الرائعة لطبيعة التجربة الجمالية لابد وان تأخذ فى عين الآعتبار دراسة نزاية عن شعره .

لقد كان المقالح منذ بداية تجربته الثورية والشعرية على وعى عميق بطبيعة هذا الإنشطار (الجمالى – التاريخى ، ولقد حاول أن يؤلف بجهد جهيد ، بين تلك المسارب الحضارية من خلال العديد من المسالك الجمالية – التاريخية ، وهو جهد عظيم جديد بكل الإحترام من قبل جيلنا والأجيال الصاعدة من مثقفى اليمن خاصة ، ومثقفى بلادنا العربية عامة

ولقد ساعدت بعض الظروف الثقافية والوطنية باليمن على أن ينجز شاعرنا ما أنجز فى مجال الثقافة والأدب المعاصرين ، ولعل من أهمها ، ظروف حياته النضالية فى المهجر إضافة الى تكوينه الثقافى الأول فى الوطن ، فلقد عرفت البيئة الثقافية المحلية ، منذ فجر الحضارة العربية – الإسلامية بعنايتها الشديدة بالنزعة الأصولية (١٠) والتى ظلت تعمل باستمرار فى وجدان علماء وأدباء الشعب اليمنى حتى عهد الزبيرى العظيم ، والذى يعد – بحق – السلف الحقيق لإبداعات المقالح ولنضالاته حتى يومنا هذا .

ونود أن نؤكد على وحدة الرؤيا الجمالية فى مجمل قصائد ديوانه الجديد " أوراق الجسد العائد من الموت " .

ولقد لجأ الشاعر – لاول مرة بالنسبة لدواوينه السابقة – الى تصنيف قصائد ديوانه الجديد فى شكل حركات أو لوحات بحيث تضم كل لوحة مجموعة قصائد متفقة فى المنحى الفنى والمضمون العام . ولقد جاء القسم الأول تحت عنوان " قصائد الوطن " ويشمل على القصائد التالية :

١ – قراءة فى أوراق الجسد العائد من الموت :

ولقد اتخذ الشاعر من عنوان هذه القصيدة الرثائية ذات النفس الملحمى عنوانا لمجمل الديوان لأهميتها الفنية ، وذلك بعد حذف كلمة " قراءة " التى احتفظ بها لنفسه وأبقى عنوان الديوان – تلطفا – مجالا فسيحا لقراءات الآخرين .

٢ – فى إنتظار هوية الميلاد الثانى لطفلة اليمن / :

وهى مزج فنى بين الأزمنة الثلاثة لطفلة يمانية ، ينظر اليها الشاعر من قرب بعين الحنان والعطف الأبويين .

٣ – نقوش وتكوينات فى جدار الليل الفلسطينى :

وهى نقطة ضوء وسط الظلام الهالك الذى حط على جدار الوطن – الأم لنا جميعا الوطن الفلسطينى "

القسم الثالث : قصيد تانى للشهداء

١ـ نقوش يمانية : وهى مرثية للشهيد محي الدين العنسي وتوحى لغة القالب الشعرية الجديدة دوراً فعالاً فى تكوين المعنى الشعرى . والكتابة الشعرية التى تكتب كاتبها والقصيدة تنهج نهجاً غنياً قائماً على الحوار الداخلى . وتتمهر فيها التدعيات القياخة بالاسى لغريب بذل النفس فى سبيل حرية الوطن راضياً مختارا . وتعد هذه القصيدة نموذجاً غنياً على عمق جدليات الروح بين ذاتين : أنا الشهيد وأنا الشاهد

٢ ـ الوصية : وهى أيضا بكائية لروح أبى الثورة اليمانية المعاصرة . المناضل العلامة . المؤرخ اللغوى أحمد المطاع .

القسم الرابع : قصائد للموت :

١ ـ مرثية أولى : فى رثاء زميله عبد الله حمران . وهى طافية بألم جماعى للفراق :

(" ومن أصارنا خرجت قوافلكم
وتمزق عارق فى الدمع
حين أفاق وجه العمر من هول البكاء
وبَنا .
وأخبرنى من الأيام " " (١٣)

٢ ـ حدث فى النصف الثانى من الليل : بكائية صديق الشعر العربى المعاصر للشاعر الكبير صلاح عبد الصبور .
وفى هذه القصيدة ـ اللوحة . يتهدج بصدق بالغ القالب العذب النقى الحنون المخلص لأطراف حبه الفسيح :

٤ـ فى رثاء بقعة الضوء :

وهى بكائية للشعر الذى لم يكتب بعد . ولقد وضع الشاعر هذه القصيدة الجميلة فى هذا القسم للدلالة على الترابط الحميم بين قضايا وطنه وقضايا شعره .

ويحتوى القسم الثانى من الديوان على قصدتين لمصر (أبجدية الثورة العربية) على الرغم من النكسات الطارئة . وتحمل القصيدة الأولى عنوان " إيقاع الظهيرة " وهى رؤية يمانية صادقة وأصيلة لدور مصر فى الكفاح العربى . كان قد ألمح اليها ضمنا من قبل الشهيدان العظيمان : الزبيرى والموشكى . يقول المقالح :

(" يا مصر نريدك خبزاً وكتابا
و نريدك صوتا مفتوحا كالنهر
ونهراً يعبر بالصحراء من الرمل الى الماء
ومن مروحة النار الى مروحة العشب
...
كنت لنا أما
وكنت منزلاً يا مصر
كان صدرك الكتاب والرغيف
كان الرغوة الخضراء
كيف جف ؟ ")

٢ـ أما القصيدة الثانية فى هذا الجزء فهى بعنوان :
العودة ثانية من أطراف الأصابع :

وهى حنين جارف لمصر ولأهل مصر يقول فيها :

(" كان قلبى هنا .. حين كنت مقيما هناك
ومذ صار وجهى مقيماً هنا
صار قلبى هناك مقيما
كطفل يحدق فى ملكوت الحياة ") (١٢)

(" كلُ المصابيح ترحـلُ نازفـةً
ترحـلُ الخيلُ والليل يمضـى
يرحل السيفَ .. والبيدُ تبقى
يرحلُ الشـاعر ــ الكلمـاتُ
ويبقى البكـاء ــ الخديعةْ ") (١٤)

٣ ــ مرثية لمالك بـن الريـب : هذا الذى غنى القاتل لغربتـه شجى الالحان . وهو قناعه الأثير :

(" اليســار .. اليميـن
اليميـن .. اليسـار
وكلب الحراسة منبطحٌ بالوصيـد
وفى شفتى صخرةٌ تتمزق رجمـاً
ولا زاد لـى
المدينه تهتف بى .. أن تعال
و " وادى القرى " عامر بالمخاوف ") (١٥)

٤ ــ " مقاطع من قصيدة القبر والخيول المهاجره " :

" الى أمل ونقل " بعد انتقاله من الغرفة رقم " ٨ ؟ "

(" يترنح ظلٌّ الخيول على وجه مصر العتيق
فتهكـى
ويسقطُ فى جفنهـا فـارسٌ
وتموتُ القصيـدة ") (١٦)

وهـى من روائعـه . ويفوح فيها عبق زهرة حزينة على قبر صديق حميم

القسم الخامس : " حـالات "

١ ــ " التطواف ثانية فى شارع عبد المنعم " وهى مهداه الى صديقـه الشاعر " عبد الودود سيف "
الذى نسج من قبل قصيدة جميلة عن " التطواف " ذات حـول
أسم الشارع نفسـه . وهو أسم شهيد كبير من شهداء ثورة ٢٦ من

سبتمبر . ويطوّف الحزن القصيدة كلهـا

(" يتأبطنى حـزنـى
أحمله فى تابوت الكلمات
يحملنى فى تابوت الايامْ ") (١٧)

ويوظف الشاعر فى هذه القصيدة التراث الشعرى المستمد من ابن الخطيب فى موشحه الشهير " جادك الغيث .. " وبعض التراث الدينى :

(" أطلقنى من نظراتٍ ملصقة فوق عيون العسس الليلى . من
صمت يتكسّر فوق رمادِ الأسقف .
احملنى
تحد الغدوة .
اشتعل الرأس شيباً ") (١٨)

٢ – لغة الأصابع : وهى لوحة عن حيرة وجد انية بين حبيبين . وبين لغتين لغة الشعر . ولغة العشق :

(" لا هـوى
ضيع الحزن صدرَ الشبابِ
وضيعتُ بالخوف آخـرهُ
فافترقنا
اشتهائى وقلبى
واسلمت للكلمات هـواى الذبيح
وهناره لا ضطياد الهموم ") (١٩)

ومن الحزن الذى ضيع شباب الصدر أو صدر الشباب الى ربيع الشعر أو شعر الربيع تمضى القصيدة فى عزف رخيم لتملأ العمر بأجمل إيقاع فى طريق الحياة . طريق الشعر أو طريق الحياة الشعرية :

(" شارعٌ واحدٌ ظل يغمرني بالضياءِ الملوّن
يقرأني
يغسلُ النارَ عن جبهتي والرماد .
ويحطني
إنه شارعُ الشعر
هذا الجوادُ الجموح
الذي يتسابق والريح
تسبقه تارةً
ثم يسبقها تارةً
لا استراحتْ حوافره من صخور الزمان
ولم استرح من زمان الصخور . ") (٢٠)

وتشق الجدلية الوجدانية . وهي تقنية شائعة في شعر المقالح . قيمتها الفنيه ودلالاتها القيمية من تقاطها الحميم من السياق العام لمجمل بنى القصيدة .

٣ - " حالات " . وتشكل عودة يائسة . رضية . الى ينابيع الرؤيا البشرية الفطرية في انسيابها عبر الاعوام والاعمار والمواسم والفصول . ويخيل للمرء أن الشاعر فيها يتأمل الوجود من حافة اللانهائية . فتجلى الحالات الباطنية للشاعر . وكأنها اشراقة حدس أخاذ بروبقه الأطلى . والقصيدة تخترق على صفحات الديوان كله . وكانها بؤرة ضوء خفي لكل ما يصدر فيه في حالات وجدانية سامية

القسم السادس : قصيدتان للريح :

١ - أغنية : وهي مهداه بهذا الجرح الموئلم " الى الذى كان صديقي " ويقول فيها :

(" يستوى مِخلبُ الذئب والكفّ
كف الصديق الذى حملته جفونى
ورواه دمعى
وكتبتُ له الريش والأفق
كنتُ النجاةَ من الصمتْ
ناوشتَ من أجله الريح
والنارَ
قاسمته الكلماتْ
لماذا تربّد وجهى فى وجهه
واختفينا
استوى الزهرُ والشوكْ
والشعرُ والجرحْ
كيف استوت - أه - تفاحتى والحجرْ ") (٢١)

٢ - بكائية : وهى قصة فى تصوير ألم الصداقة والصديق فى عصرنا . وبها يستدل الشاعر الستار على الاسم فى خشوع العابدين :

(" للصديق الذى باعنى أنحنى مشفقاً
خاشعَ القلبْ
اقرأ فى وجهه أمسَنا
واخضرارَ طفولةِ أيامنا
يا أعزَّ الرفاقِ
لماذا يصير الندى حنظلاً
والشفاهُ جراحاً
لماذا تصير اللآلى محارْ ") (٢٢)

يتكون ديوان القالع الجديد من سبع عشرة قصيدة تدخل كلها فى دائرة المراثى الموظفة بنوع من الإستبطان الداخلى المرهف الحس بعالم الاحياء والأموات على السواء .

والمقالح فى " أوراق الجسد العائد من الموت " لا يستسلم للحزن ، ولكنه يريد أن يبحث عن طريق التأمل وسط دوائر من عالمى : السكينية والقلق فى الجذور الدفينة فى حياتنا المعاصرة للحزن الضارب فى ضلوعنا جميعاً ، وهو يستكشفه كطبيب ماهر ، ويحاول مقاومته بشجاعة الفارس ، فإذا انتصر بالحب الصغير تعبر هالة من الفرح فى ثنايا مدلولاته ، وإذ لم يسعفه الحظ جال جولة أخرى ، أو تحتل على الأقل بجولات أخرى ، يمسح فيها عن قلوبنا المنكسرة سحابات كثيفة فى الغم والأسى ، وهو يحارب دائما ، كأبطال الأساطير القديمة من خلف سحب الحزن ، وسدوم الأسى ، ويشق طريقه عادة بتأمل بسيط ، سرعان ما يتحول الى عملية استبطان داخلية عنيفة ، وهو فى كل ذلك مراقب جيد لكل فتوحات الوجدانية ، لانه يظل يمسك بقوة خيوط اللعبة ، عن طريق ذهنى لا يعرف الكلل .

---

(١) المقالح : أوراق الجسد العائد من الموت ، قصيدة " حالات " دار الآداب ، بيروت ، ص ١١١ ١٩٨٦ ص ٨٣ .

(٢) يمثل كل من " دستويفسكى " على المستوى الادبى العالمى و " الحكيم " على المستوى القومى الادبى بؤرة للقضية الجمالية المطروحة ، راجع لنا "شخصية المثقف فى الرواية العربية الحديثة " ط ١١١ ١٩٨٥ دار الحداثة ، بيروت ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

(٣) المقالح : الكتابة بسيف الثائر .. ط (١) دار العودة ـ بيروت ، ١٩٧٨ ص ٢٧ ـ ٢٨

(٤) المقالح : م.ن ص ٢٩ .

(٥) بدايات جنوبية ، ط (١) دار الحداثة ، ص ٣٦ .

(٦) م . ن ص ٣٧ . (٧) ن . م . ص ٩٦

(٨) م.ن . ص ٩٦ (٩) م.ن . ص ١٨٩ .

(١٠) راجع حول التكوين الثقافى المبكر للمقالح كتابيه : (أ) قراءة فى فكر الزيدية والمعتزلة ط (١) دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢ . (ب) احمد الحورش ، دار الادب . بيروت ط ١٩٨٤ ففى مقدمتى هذين الكتابين اضاءة ذاتية عن النشأة الثقافية للشاعر .

(١١ د٠ عبد العزيز المقالح : أوراق ٠م٠ س ٠ صـ ٣٤ ٠
(١٢ م٠ ن صـ ٣٢
(١٣ م٠ن صـ ٥٣ ٠
(١٤ م٠ ن٠ صـ ٥٩ ٠
(١٥ م٠ ن صـ ٦٧ ٠ ٦٨ ٠
(١٦ م٠ ن٠ صـ ٧١ ٠
(١٧ م٠ ن٠ صـ ٧٢ ٠
(١٨ م٠ ن٠ صـ ٧٩ ٠
(١٩ م٠ ن٠ صـ ٨٢ ٠
(٢٠ م٠ ن٠ صـ ٨٢ ٠
(٢١ م٠ ن٠ صـ ٩٢ ٠
(٢٢ م٠ ن٠ صـ ٩٣ ٠

القســـم الثانــــــــى

فى قضايا الفــن المسرحـــــــــــــــى
فى الادب العربى المعاصــــــر

الفصـــل الاول :

التجربـة المسرحية فى أدب باكثير

(١) الاطار الثقافى لمسرح باكثيـــــر
(٢) الفن المسرحى بين الذاتية والموضوعية

١ – الاطار الثقافى لمسرح باكثيـــر

-١-

(١) لقد كان المرحوم الاستاذ على احمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩) أول كاتب عربى يمنى معاصر يتخطى – فيما اعلم – حدود الاقليمية العربيـــــــة ليصل صوته – بعد جهد – الى كل قارئ فى وطننا العربى الكبير ..

وكان ذلك التجاوز فى منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، عندما هاجـــر " باكثير " من (حضرموت) : وطنه الام ، الى (القاهرة) ، عبر اقامـــة لم تطل فى (الطائف) بالحجاز .

ولقد كانت القاهرة فى الثلاثينات ، تمر بمرحلة تاريخية حرجـــة ، شأنها فى ذلك شأن بقية عواصم العالم اجمع وذلك وقتما حامت السحـــب السوداء للحرب العالمية الثانية (١٩٣٩–١٩٤٥) حول الشرق العربــــى الاسلامى محملة باوبئة شتى ، وكانت (الفاشية) و(الصهيونية) مـــن أشدها فتكا بعقول وضمائر بعض تجار الحروب ..

وكانت (القاهرة) التى رحل اليها الشاب العربى (باكثير) لاتخلـــو من أثار هذا الوباء الذى حمل فى طياته بعض براثن الحكم الاستبـــدادى الفاسد الذى طبع عهد حكومة (صدقى باشا) بالقسوة والعنف فـــــى المجالين : الاقتصادى والسياسى ، وبالزيف والتشويه فى المجال الثقافى عامة والادبى خاصـــة .

ولقد انخرط باكثير ضمن حلقات الشباب الجامعة المثقف الذى شكل وقتئذ حركة عنيفة وصادقة ، حركة تبحث عن منطلقات جديدة ، واشكال معاصـــرة ، تستوعب معطيات الحياة العامة : السياسية والادبية على السواء .

(٢) كانت حركة الادب العربى الحديث بمصر تتجه – وقتئذ – نحو غاية واحـــدة من حيث المضمون وان اختلفت الاشكال والاساليب الفنية .

ولقد احتل الشعر مكانة مرموقة فى التعبير عن الموقف الحضارى العـــام وعبر شعراء مدرسة (ابولو) ، تعبيراً مكثفا عن ازدواجية الموقـــف العربى بين النزوع للعالمية والارتباط بالتراث القومى .

كان شعار هذه المدرسة الشعرية الجديدة ـ حينئذ ـ مستمدا من الاساطير اليونانية القديمة ، كانت (ابولو) فى الديانة اليونانية ـ الوثنية ـ القديمة راعية للاداب والفنون ولاسيما الموسيقى كما كانت ربة للصناعات الدقيقة فى مجالى : الفنون النظرية والتطبيقية كما كانت فى الوقت ذاته صاحبة القول الفاصل فيما يتعثر فيه قضاء اثينا من مواقف لاتصل الى حكم نهائى او شبه نهائى ..

لكن الشعار المستعار من الاساطير اليونانية القديمة لم يكن عقبة تحول دون المزج بين الاشكال الشعرية والمواقف النفسية والفكرية لشعراء المدرسة الشعرية الجديدة .

كان الشعور بالالم الحاد لديهم نتاجا لعدم التوافق بين النزوع الى العالمية فى التعبير الشعرى ، ولقوة جذب الواقع الذى جمدت حركته الطبيعية والتاريخية ظروف الحرب العالمية الثانية أو ظروف التمهيد لها .

وكان من الطبيعى ان تختلط محاولات الأدباء والشعراء العرب فى تصوير هذه النوازع المتباينة طرق التعابير بين رومانسية منكسرة ، ورومانسية متمردة ، وبين رمزية هائمة فى أمواج المحدود ، واللا محدود ، وبين واقعية نقدية وغير نقدية .. الخ .. الخ ..

(٣) ولقد عاش الاديب اليمنى المهاجر: على احمد باكثير وسط هذا المحيط المضطرب والذى راح فى لجة الوهج العظيم لادب عمالقة مطلع القرن طه حسين ـ العقاد ـ المازنى ـ الحكيم ـ الريحانى ، يخبو حينا تحت (الوان) من أدب الحيرة والقلق فى اللغات الاوروبية ، او فوق (موازين) الافراد والعبقريات التى لم يقدر الماضى حجمها تقديرا سليما .

ولقد عبر المسرح الذهنى للحكيم عن هذا الموقف الحضارى العام الذى ساد مصر خلال فترة مابين الحربين تعبيرا دراميا موحيا بالتأرجح مابين الاستمرار فى الاطار الشرقى العربى شكلا ، الانسانى العام مضمونا .

كما شارك المترجمون العرب فى المسرح هموم المتفرج العربى فى اواخر الثلاثينات واوائل الاربعينات ، فلاقت مسرحية (هاملت) لشكسبير ، كما ترجمها شاعر القطرين (مطران) رواجا يتفق ومضمون العمل المسرحى المترجم ، والذى يصور النموذج القريب من حالة المشاهد الذى كان يعى أبعاد الوضعية الماساوية دون قدرة كافية على العمل الايجابى ..

ولقد ترجمت هذه الوضعية الحضارية العامة روايتا : (القاهرة الجديدة) لنجيب محفوظ ،(وبعد الغروب) لمحمد عبد الحليم عبد الله ، احداهما بطريقة واقعية سافرة ، والاخرى بطريقة رومانسية محجبة ، وعبرتا عن طبيعة الابعاد الحضارية لماساة جيل الاربعينات ، على نحو ماكان المثقفون العرب بمصر يعشونها بوعى أو بدون وعى .

كان الوعى التعيس لمحجوب عبد الدائم فى (القاهرة الجديدة) يرفع شعار (طظ) او (لاشئ) امام كل مشكلة تواجه جيله .

وعندما صبت اللحظات التاريخية التى مر (محجوب) بها ، اللعنة على رأسه ، لم يجد لنفسه مخرجا الا السقوط ولقد جاء السقوط الاخلاقى الدنئ ، قبل السقوط الاجتماعى والذى حاول (محجوب) ان يصنع المستحيل حتى يخفف منه .

كما راح بطل (بعد الغروب) يعيش المأساة ذاتها فى (الازمنة الاقتصادية) الطاحنة ، التى عاشها المجتمع العربى بمصر من جراء الاستبداد السياسى لوزارة (صدقى باشا) .

ولم يستطع البطل الرومانسى ، ان يجد فى هروبه الى القصور الهائشة اية طمأنينة للوعى الزائف الذى كان يسوقه الى الهوية ذاتها ، التى هوى اليها محجوب عبد الدائم فى (القاهرة الجديدة) .

(٤) ولقد وقف (باكثير) المهاجر العربى اليمنى الى مصر فى هـــــــذه المرحلة التاريخية والثقافية الحجرة على الارضية المسرحية ذاتها .

ولكنه كان ـ والحق يقال ـ اكثر ابناء جيله ـ فى البداية ـحدة فى البصر لما وراء حدود خشبة المسرح العربى بمصر وهو شىء عـــــادى لشاب كانت بداية حياته الادبية قد اخذت تتبلور عربيا فى جنـــــوب الجزيرة ، فكان عليه ، وقتئذ ، ان يخطط ذهنيا ومسرحيا الجهـــــات الاربع للوطن العربى كله ..

ولقد تمكن (باكثير) ـ فى النهاية ـ ان يوفق فى اعمـــــاله الادبية بين طبيعة كل شىء من الفاشية والصهيونية وان جاء ذلـــــك ـ احيانا ـ فى شكل اسطورى لايخلو من غموض بالنسبة لكل من القـــارىء والنقاد على السواء .

ولقد كان صوت باكثير عاليا ـ اذا قارنا بينه وبين صوب بعـــــض زملائه من الكتاب العربى ، تجاه القضايا القومية التى تتجـــــاوز نطاق البيئة المحلية وقضاياها المختلفة بمصر فى أوائل الاربعينات .

كما يجب الا ننسى مساهمة (باكثير) المبكرة فى تطوير الشكـــــل الفنى للقصيدة العربية فى هذه الاونة ، فاليه يرجع فضل السبق فــــى اكتشاف (الشعر الحر) مع زميليه : محمد فريد ابو حديد ، واحمد زكـــى ابو شادى .

ولقد ترجم ـ وقتئذ ـ بعض النماذج من هذا الشعر ، ونشرها بمجـــلة "الرسالة " فى اوائل الاربعينات .

كما اخذ فى ترجمة " روميو وجوليت " على هذا النسق الجديد ثـــــم ألف ـ على المنوال ذاته ـ مسرحيته الرائعة " اخناتون " .

ولاشك ان سعى (باكثير) للتجديد فى قوالب الشعر ، والشعر المسرحى ، والفن المسرحى عموما ، قد ارتبط لديه ، بسعى حثيث بذله المثقف الشريف فى كل الاقطار العربية من اجل امتلاك نوع من الوعى بعقلانية المصير العربى وكرامته فى تلك الفترة التاريخية الحجرة فى أوائل الاربعينات .

— ٢ —

(١) تتسم معالجة (باكثير) لقضايا الفن المسرحى فى كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) بمقدرة الكاتب المبدع ، واستاذية الدارس الجاد .

وكان من طبيعة الامور ان يتناول الكاتب فى بداية حديثه عن تجربته المسرحية ، بيان المؤثرات الادبية العربية والاجنبية التى اثرت فى تكوينه الادبى العام ، وتكوينه المسرحى الخاص .

فنراه يتناول مسرح (احمد شوقى) الغنائى ، كمؤثر بارز فى مكونات الفترة الادبية الاولى ، والتى انتج (باكثير) تحت تاثيرها اول مسرحياته الشعرية وهى (همام وعاصمة الاحقاف) .

وينتقل الكاتب الى بيان اثر دراسته للادب الانجليزى بكلية الاداب جامعة القاهرة فى اواخر الثلاثينات مبينا اثر التحدى لاستاذه الانجليزى ، فى اثبات مقدرة (العربية) على استيعاب الشعر المرسل ، وهى المحاولة التى تولد عنها ترجمة باكثير لمسرحية شكسبير العظيمة (روميو وجوليت) ولقد ظلت ترجمة باكثير لهذه المسرحية محفوظة فى ادراج مكتبه لعقد كامل من السنين ، ولقد استخدم فى صياغتها الشعرية ايقاع وزن المتقارب كما استخدم ايقاع وزن المتدارك فى مسرحيته المؤلفة (اختاتون ونفرتيتى) ..

ولكن (باكثير) المطلع على كثير من تجارب الشعر المسرحى او المسرح الشعرى عند كثير من اساطينه فى الادب الانجليزى مثل (ت . س . اليوت) و (ماكسويل اندرسون) و (يتس) وغيرهم ، لم يجد

بعد طول مران ـ عظيم جدوى من استخدام الشعر فى المسرح ، على الرغم من تعاطفه العميق مع كل من الشعر والشعر المسرحى عموما ، على الرغم من انه يشبه لديه الماء المتدفق من صنوبر ذى فتحة ضيقة جدا ، على العكس تماما من طبيعة النثر الفنى التى يتخيلها (باكثير) كحركة الماء المتدفق من صنوبر ذى فتحة واسعة جدا ..

وكان من الطبيعى ان يتناول (باكثير) فى حديثه من تجاربه الذاتية مشكلة نشأة الفن المسرحى فى كل من الشرق والغرب ..

وليست ثمة صعوبة فى اى علم من العلوم او فن من الفنون ، كصعوبة الحديث عن البدايات الاولى لهما ، ولكن لايمكننا بطبيعة الحال تصور الفروع التى يتفرع اليها الفن المسرحى ، دون تصور ما عن اصوله الاولى ، ولعل جهد البحث الادبى فى اى ميدان من ميادين الادب والفنون يرمى الى الغوص فى اعماق البدايات مثلما يهدف فى الوقت ذاته الى التطلع الى افاق التطور اللانهائى لهذا الفن او ذاك .

(٢) ويربط الكاتب الكبير بين نشأة الدراما والمعابد الدينية والطقوس والشعائر التى كانت تمارس بها ، ونراه يبدأ من حالة العالم الحضارية فى ممارسة هذه الطقوس على نمط درامى ، كما يرى فى دراما (اوزيريس) فى الديانة الفرعونية القديمة .

ويعمم هذه البداية لفن المسرحية على تطور الدراما لدى اغلب شعوب الشرق القديم : الهند والصين واليابان متدرجا فى تحليله الى النظر فى طقوس بعض الفروع الدينية الاسلامية حتى يومنا هذا كنوع أولى من الوان الدراما التراجيدية . (راجع ص ٢١ ـ ٢٣ من باكثير : فن المسرحية ، ط ٢ دار المعرفة بمصر ١٩٦٤) .

ويلتفت باكثير فى دراسته عن (الاصول) الدرامية فى الادب الانسانى: شرقا وغربا ، الى اهمية المسرح الشعبى فى التراث العربى الاسلامى .. فيرى فى كل من المحاولات الفنية التى ارتكز عليها الفنان الشعبى فى التعبير عن سخط العامة من بطش بعض الحكام فى العصرين الايوبى والمماليكى

مسرحا خلاقاً وعظيما ، يقوم على تقنية بدائية ، تتمثل فى(خيـــال الظل) و (الاراجوز) .. وهلمجرا ..

ويتناول باكثير تناولا عابرا ، موقف الدراما من بقية الفنـــون الاخرى ، فيرى فيها فنا موضوعيا ، جماعيا بل وتعاونيا مخلصـــا الشعر للذاتية الفردية ..

ويتامل جوهر البناء الفنى للمسرحية فيما يسمى بقانون الوحـدات الثلاثة (الموضوع) و (الزمان) و (المكان) ، والذى ينسب خطـأ الى (ارسطوطاليس) فى كتابه عن (فن الشعر) .

ولا يحفل (باكثير) بشىء من هذه الوحدات الثلاث الا بما يسميـــه بقانون(الوحدات الفنية) المنطق الفنى لكل عمل ادبى خلاق .

وتحتل نظرية الانواع ، او بمعنى ادق — نظرية الصنف — فى الفـــن المسرحى اهمية بالغة فى مفهوم باكثير عن الدراما ..

وتظل مشكلة تحديد (البداية) او تحديد (الاولية) تشكل لديـــه اهمية كبيرة ، فتراه يسأل : ايهما اول : التراجيديا ام الكوميديا ؟؟

ويرجع باكثير البداية لصنف : المأساة ، اما الملهاة التى تعبــر عنده على نوع من تزعزع الايمان والسخط على الحكام والاوضاع الاجتماعيـــة السيئة ، فتاتى فى المحل الثانى من التطور التاريخى لفن المسرحيــــة كما فى الادب اليونانى القديم الذى ظهرت فيه مآسى (اسكيلوس) و (سوفوكليس) و(يوريبيدس) قبل ملاهى (ارستوفان).ويقيس [باكثيـــر] تطور الافراد على تطور الامم ، فيقول (وليس غريبا اذن ان بــــــدأت بكتابة المأساة كذلك ، فكتب (اخناتون ونفرتيتى) و (سر الحاكـــم بامر الله) و (الفرعون الموعود) ولم ابدأ فى كتابة الملهاة ، الابعد ذلك بسنوات حينما تهيأت لادراك الاخطار السياسية التى تهدد امتنـــا العربية على حقيقتها ، فاخذ السخط يغلى فى نفس على القوى الاستعماريـة التى تتحكم فى مصائر الشعوب العربية ، ولاسيما بعدما تأزمت مشكـــلة فلسطين ، وكشرت الصهيونية العالمية عن انيابها ، وتوقح اعوانها فـــى مناصرتها ضد مصلحةالعرب .

وقد يبدو غريبا ان الفكاهة والسخرية تنبعان .. من السخط والحقد ، ولكن تجربتي الشخصية ـ على الاقل ـ قد اثبتت لي هذه الحقيقة .

فقد ظللت برهة بعدما زاولت الكتابة المسرحية اعتقد انني من ابعد الناس عن الفكاهة ، واقلهم قدرة على الاضحاك والتنكيت ، الى ان اشتعل السخط في نفسي للاسباب التي اشرت اليها انفا .. فاذا الفكاهة والسخرية طوع بناني . (باكثير : م.ن . ص ٢٦) ..

ولقد كونت تجربة باكثير في المسرح الكوميدي سجلا فنيا على نحو ماصنع توفيق الحكيم من قبل في سجله المشابه فيما اطلق عليه اسم (المسرح المجتمع) ..

(٣) ولعل الفصل الذي يحمل عنوان (عناصر التأليف المسرحي) في كتاب باكثير يمثل اروع اركان دراسته الادبية ، او بمعنى اصح مذكراته الادبية في فن التأليف المسرحي ..

ويشمل هذا الفصل على النقاط التالية :

١ ـ الفكرة الرئيسية . الموضوع . الكاتب الداعية . المسرحية والقومية العربية . الموضوعات التاريخية والاسطورية . الموضوع والفكرة الاساسية . رسم الشخصية (التشخيص). الصراع . الانتقال التدريجي . الحركة . الحو ار . واقعية الحوار . الفصحى والعامية . البناء او التخطيط . الدخول والخروج .

ثم نراه يختم كتابه بتناول سريع لاهم محاولات التجديد في التاليف المسرحي في الادبين : العربي والعالمي ، ويعطي للرمزية في الفن المسرحي اهمية بالغة ..

٢ ـ الفن المسرحي بين الذاتية والموضوعية

(١)

(١) ينحو " باكثير " بفن المسرحية نحوا موضوعيا خالصا ، معارضا في ذلك الاتجاه الذاتي الذى يغلب على طبيعة الشعر الغنائي .

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الذاتية والموضوعية في مجال المعرفة عموما والفنون خصوصا الا ان الاستاذ باكثير قد حسم موقفه تجاه هذه المعضلة مستندا في ذلك على بعض الاراء الصادرة عن بعض رواد المذهب الرومانتيكي في الادب الانجليزى في القرن التاسع عشر .

يقول باكثير في كتابه " فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية " :

(لكل فن من الفنون جانبه الموضوعي وجانبه الذاتي ، فان يكن ثم فن يكاد ينفصل انفصالا تاما عن عن كاتبه الفنان ويستقل بوجود خاص به فهو فن المسرحية والى هذا نظر الشاعر وردزوث حين قال عن (سونيتات) شكسبير :" إن شكسبير قد فتح فيها مغاليق قلبه" .

ولا ينطبق هذا القول على مسرحيات شكسبير ، لان لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها فهي لاتكشف عن قلبه وذهنه ، وانما تكشف على قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الاخرين) .

(باكثير : فن المسرحية م . س . ص) .

(٢) ولاشك ان في موقف باكثير الموضوعي من فن المسرحية الكثير من اوجه الصواب ولكن المسرحية وهي تتوسل الى هذا الكشف الموضوعي لحقيقة الصراع القائم بين اتجاهين متعارضين ، عن طريق الحوار بين افراد هذا النزاع ، لايمكنها ان تغفل عن العوامل الذاتية .

ومن هذا يفرق بعض نقاد المسرحية بين كل من فنّ :الملحمة-وفن الرواية هو الورييت الشرعي لأو الدراما .

وتتصف الملحمة عند هذا الفريق من النقاد بالنزعة الموضوعية والتي تقوم على اساسها قصة البطولة الجماعية لشعب ما .

بينما يقف الشعر الغنائي " الذاتي" موقفا متعارضا ، لانه يتغنى في المحل الاول بذات الشاعر ونوازعه الفردية .

بينما تؤدى " الدراما " وظيفة الجمع بين النزعة الجماعية التى تمجد مبدأ عاما وبين النزعة الفردية التى تنشد لها بعض الاهداف الخاصة . ولقد فهم ارسطوطاليس : اول المنظرين فى الادب العالمى لفن المسرح ، هذه الصلة التى تربط بين "التراجيديا" خاصة وبين الملحمة ، وعنده ان " الملحمة كامنه فى التراجيديا ، وان من استطاع ان يفهم الاخيرة ويدركها ليستطيع بالتالى ان تكون له مفاهيمه واحكامه على الاولى .

" راجع : ترجمة د . شكرى عياد لكتاب ارسطو : فن الشعر " مع الترجمة العربية القديمة ط ١٩٦٧م،ص٤٨ " ..

ويمكننا بناء على ذلك القول ان التصالح بين العناصر الموضوعية فى الملحمة والعناصر الغنائية الذاتية فى الشعر تمثل – بحق – روح الدراما منذ تاريخ الاغريق الفنى حتى تاريخ المسرحية الحديثة عن " اليوت " و " بريخت " و " شو " .

– ٣ –

(١) وينتقل " باكثير " من معالجة علاقة المسرحية بالانواع الادبية الى معالجة الاصناف المعروفة لنوع الدراما خاصة ، وتقوده هذه المرحلة والتى سبق ان عرضناه لها – الى الدخول فى تفسير وحدة البناء الدرامى بعد تحليل لمكوناته المختلفة .

وتشخيص باكثير لعناصر الفن المسرحى لاتختلف كثيرا عن التشخيص الكلاسيكى لمصادر الحدث الدرامى ، حيث كان يلزم – عند ارسطو – ان يكون لكل (تراجيديا) ستة اجزاء هى التى تعين الصفة المميزة لها كفن وهى (القصة) ، و (الاخلاق) ، و (العبارة) ، و (الفكر) ، و (المنظر) ، و (الغناء) (الجوقة) .

" راجع : ترجمة د. عياد . لفن الشعر . م . س . ص ٥٤) .

ويعبر باكتير عن (الفكرة) بما يسميه عنصر " الفكرة الاساسية " ووجود الفكرة الاساسية فى العمل المسرحى لاينفى وجود فكرة ثانية " جانبية "

الى جوار الفكره الرئيسية مندرجة فى الفكرة الاولى" الرئيسيه " وغير منفصلة عنها فى الزمن .

وكما يرى (باكثير) فان الانفصال بين الفكرة الرئيسية والفكـــرة الجانبية يمثل ضعفا فى البناء المسرحى ويضرب على ذلك مثلا من انتاجه المسرحى فيشير الى مسرحيته " مسمار جحا " كنموذج للمسرحية المترابطة البناء ، كما يضرب مثلا بمسرحيته (الدكتور حازم) على الانفصال بيـــــن الفكرتين : الرئيسية والثانوية .

" راجع . باكثير : فن المسرحية . ص٣٢/٣٤ " .

ولاشك ان هذا الوصل بين عنصرى الفكرة فى البناء الدرامى يعبـــر بطريقة خفية عن طبيعة الحدث الدرامى فى صورته "الكلية " من خـــــلال النمو والفاعلية فى اتجاه الحدث الدرامى نحو هدف محدد من خلال الصـراع بين الفعل ورد الفعل .

(٢) ويتناول (باكثير) العنصر الثانى من عناصر الفن المسرحى تحت عنــوان " الموضوع " ، وهو مايتحدث عنه (ارسطو) تحت اسم : القصة او(الفابولا) والتى كانت تعنىعنده " دمج الحقائق ونظمها " .

(انظر ص٥٦ من ترجمة د . عياد م.س) .

فالمسرحية ـ كما يرى باكثير ـ شريحة ـ او قطعة ـ كما كان يعبـــر صادقة من الحياة .

" باكثير : فنالمسرحية ص ٣٤ " .

ولكن هذه الشريحة الحية النابضة ، تحتاج الى خيال خصب يصـــــــور مالم يقع فعلا فى الحياة كانه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها .

ويتطرق باكثير ـ هنا ـ الى طبيعة (الدراما) كما صاغها المذهــب الكلاسيكى (الاغريقى) على انها ـ اى التراجيديا ـ " محاكاة فعل كامــل تام له عظم ما " وطالما ان الموضوع المسرحى يعتمد على القصة ، وان القصد دمج للحقائق ونظم لها ، كان من المحتم ان يناقش " باكثير " قانون الوحدة : بين (الموضوع) و (المكان) و (الزمان) .

فلكل حدث درامى مكانه وزمانه وهما سر التكوين الخاص بالفعل الكامــل التام ذى الشأن العظيم ونراه يقف موقفا واعيا من هذا القانون الذى ظـل محل نقاش عريض فى ميدان الفنالمسرحى الكلاسيكى والرومانتيكى عـــلى

الســـــواء .

يقول باكثير " المسرحية كاىعمل فنى ، يجب ان تكون كلا متناغمــا بالرغم من تباين اجزائه ، ولم يعد كاتبها اليوممطالبا بمراعـــــاة الوحدات المسرحية الثلاث ، ولكنه مطالب بوحدة اخرى اهم واعظم هـــى الوحدة الفنية ، التى تعتمد على دقة الاحساس بالتناسب العــــــام ، والقدرة على التمييز بين ماهو متصل بصميم الموضوع وماليس كذلك ".

" باكثير : فنالمسرحية ص ٣٥ " .

والواقع ان الوحدة الفنية التى يتحدث الكاتب عن اهميتها هنـــا ماهى الا نتيجة منطقية وفنية لميل الحدث الدرامى ذاته نحو الحشـــد والاختزال ، وتداخل الابعاد ، وهو منطق الفن عموما والفن المسرحـــى خصوصا ، الذى يتسم بنزعة كلية للاقتصاد فى كل شىء وحتمية هـــذا الاقتصاد فى تطور الحدث الدرامى .

(٣) ويتناول (باكثير) فى اثناء حديثه عن عنصر الموضوع طبيعة " الهدف الخاص " او (الرسالة) الخاصة التى يتحمس لها الكاتب المسرحى مـــن خلال عرضه لهذا القطاع او ذلك من الحياة .

ونراه يفرق بين دور المؤرخ ودور الاديب فى هذا المجال على نحـــو قريب الشبه منالتفرقة التى اقامها (ارسطو) من قبل ، فالمؤرخيقتصر على اداء وتسجيل ماكان من حوادث اما دور الشاعر الاديب فيؤدى لنـــا دورا اخر وهو تقديم الرؤية لما ينبغى ان يكون .

ويتطرق (باكثير) الى مفهوم الالتزام فى المسرح الاوروبى الحديث وذلك تحت عنوان " الكاتب الداعية " او" المسرحية الهادفة " كما يمثلها كتاب كبار منامثال (برنارد شو " و (هنريك ابسن) و(جان بول سارتـــر) .... الخ .

ويرتبط باكثير – مسرحيا – بالقضية القومية كنوع منالالتزام الوطنى والادبى فى آن واحد .

ونراه يفسر بعض انتاجه الفنى فلى ضوء ذلك الالتزام القومى .

ويجد الكاتب لمسرحية " اخناتون " دوافعها القومية والمتمثلة فى الوقوف – وقتئذ – ضد الدعوة الاقليمية التى ظهرت بمصر فى مطلع الثلاثينات .

انظر ص ٣٨ من (فن المسرحية) .

ويقف باكثير طويلا عند موضوع استلهام روح التاريخ ومنطق الاسطورة كوعاء للعمل المسرحى ، ويرى ان الحدث المعاصر اذا تقادم فسوف يصير حدثا تاريخيا ، وان التاريخ – ايضا – اذا تقادم جدا صار اسطورة .

وجعل مسرح باكثير تاريخى ، غير مسرحيتين اجتماعيتين وهما " الدكتور حازم " و"الدنيا فوضى " ويرجع ذلك الى طبيعة الحياة المعاصرة التى يصعب على الفنان المبدع تخليصها من " الزوائد " والفضول" الخالية من الدلالة ، وتمثل فوضى الحياة المعاصرة العقبة الاولى تجاه الشعور والخلق الجماليين .

اما العقبة الثانية ، فتتمثل فى (الاداة) التى يتوسل بها الاديب العربى ، وهى اداة ليست خالية ايضا من الفوضى المتمثلة فى الازدواجية القائمة بين الفصحى والعامية .

لذا فقد فضل (باكثير) الالتجاء الى التاريخ والاساطير هروبا من هاتين العقبتين .

ونراه يفسر العلاقة القائمة بين الفكرة الرئيسية والموضوع على نحو طريق يستحق منا وقفة خاصة .

فكما يقول (باكثير)"لان حالات العلاقة بين هذين العنصرين حالات مختلفة فقد يحدث – أولا – " ان تكون الفكرة سابقة للموضوع " .

(ص ٤٢ من : فن المسرحية) .

ويرى ان هذه الحالة قد مارسها فى مسرحيته " شيلوك الجديد " والتى هتوقع فيها ظهور الخطر الصهيونى على كيان الامة العربية ، وكما جاء فى مسرحيته الاخرى (مسمار جحا) التى تعالج المسألة المصرية وقد

يحدث ـ ثانيا ـ " ان يكون الموضوع سابقا للفكرة الرئيسية " (م٠ن ٠ ص ٥١) ، كما عبرت عن ذلك مسرحيته " سر الحاكم بامر الله "

وقد يحدث ـ ثالثا ـ ان " يقترن الموضوع بالفكرة " وهذا ماحدث لباكثير فى مسرحيته " سر شهرزاد " اما الحالة الرابعة والاخيرة ـ فتتمثل فى انه قد " يعانى الكاتب ازمة نفسية ، كأن يكون فى حزن شديد ، او يأس مرير ، فيتلمس متنفسا عنها فى عمل مسرحى يستوحيه منهما ، ويترجم به عنها ، دون ان يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته " (م٠ن ٠ ص ٥٨) ٠

ثم يضيف " باكثير " : (لقد وقع لى مثل ذلك فى مسرحتى " مأساة اوديب " (م٠ن ٠ ص ٥٨) ٠

ويوضح الكاتب هذه المعاناة النفسية على أثر " حرب فلسطين" التى انتهت بانتصار (اليهود على الجيوش العربية مجتمعة ، فقد انتابنى اذ ذاك شعور باليأس والقنوط من مستقبل الامة العربية) ص ٥٩)

ولعل هذه الحالة الرابعة ـ شكلا ومضمونا ـ فى تصور الكاتب للعلاقات الداخلية الحميمة بين الموضوع المسرحى والفكرة الرئيسية تمثل اهم النقاط حساسية فى تجربة باكثير المسرحية ولقد وجد بعض الدارسين لمسرحية باكثير امامهم بعض الاسئلة الهامة لفهم الصياغة المسرحية الجديدة ولمحاولة تفسيره الخاص لها ، وذلك نحو (أين يتركز الصراع فى اوديب " باكثير " ؟ وما الغاية منه ؟ وهل تحققت هذه الغاية؟ وكيف ؟ وهذه الاسئلة تدعونا لان نسأل انفسنا قبلها سؤالا جانبيا ولكنه مهم : لماذا فكر " باكثير " فى اعادة كتابة هذه المسرحية القديمة بصفة خاصة ؟

الواقع ان المؤلف لم يختر هذه المأساة بصفة خاصة ، لان هناك دافعا مباشرا دفعه الى صياغتها من جديد ٠

ولكنه يحدثنا (من حديث شخص مع المؤلف) ان الدافع اليها ، ربما كان مستخفيا فى نفسه حتى انه لم يعرفه الا بعد ان كتب المسرحية ٠

ووجه الى نفسه نفس السؤال ٠

وعندئذ تبين له ان اختياره لهذه المأساة لم يكن اعتباطا ٠ وانما كانت استجابة منه لاحداث فلسطين وموقف العالم العربى من هذه المأساة

فقد ملأ نفسه بالحزن تلك المصائب التى توالت على العرب ، فانبثقت فى نفسه عندئذ شخصية اوديب الذى توالت عليه النكبات ، ولكنه صمد لها وناضل حتى انتصر اخر الامر . واذن فقد كانت فى مأساة اوديب بصفة خاصة متنفس للكاتب عن انفعاله باحداث معاصرة تتصل بالوطن العربى) .

(١) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان فى الادب المسرحى المعاصر دراسة مقارنة ، ط دار الفكر العربى ١٩٨٠ - ص ١٢٥/١٢٦.

وكان من حق الناقد ان يترك جانبا - ولو الى حين - مايذهب اليه مبدع العمل الادبى من تفسير لعمله لكى يحقق لنفسه قدرا من الموضوعية لتحليل النص الادبى ، ولذا نراه يضيف بعد قوله السابق مباشرة :

(ونعود بعد ذلك الى اسئلتنا السابقة ...) (م.ن . ص ١٢٦) ويعرب البناء الفنى لمسرحية باكثير - والتى تفصح عن الحالة الرابعة وهى حالة الكاتب الحق على الاطلاق - عن تهذيب للاسطورة فى بنائها المسرحى الاغريقى العظيم .

فهذا المنحنى جديد فى شخصية اوديب يريد به باكثير ان يجنب اوديب عملا طائشا جديدا ، فالفعل الطائش لايكفر عنه بعمل طائش جديد .

اوديب هنا انسان ، ولكنه ليس حاد الطبع بل انه ليبحث للازمة عن حل ، ويهديه تفكيره الى ذلك الحل السلمى ..

فاوديب باكثير من ذلك النوع من الناس الذى يستوعب الاحزان فى نفسه ولكنه لايتركها تعصف بحياته .

وهنا يتحدد معنى المأساة عند اوديب بالمعاناة والعذاب النفسى .

وينتفى من ذلك المعنى جانب " الفزع " والاحداث المفزعة للنظارة كما هو انسان المأساة القديمة))

(م . ن . ص ٢٤) .

وفى النهاية يكتفى باكثير - حسب الدراسة الاكاديمية الجادة للمسرحية - من اوديب (بانسان عادى ، يتعذب ، ولكنه يناضل) (م.ن ص١٣٥)

كان الشرط الكلاسيكى للمأساة هو : المحاكاه لفعل جليل تام وكـــان الفعل الجليل ـ ومايزال ـ لايصدر الا من انسان جليل عظيم او مـــن انسانية كبيرة ، تناضل ضد العذاب والالم من هوى او مبدأ عظيم .

ولكن الدراما الحديثة ـ المدرسية ـ حاولت فى كثير من البـــلاد الاوروبية ان تقلص قدر جهدها من هذا الامتداد العظيم تحت شعـــــار التهذيب والمسرحية المحكمة الصنع .

وكانت دراسة باكثير للمسرحية الانجليزية ـ بصفة خاصة ـ قـــد ساعدت على تدعيم هذه النفسانية الذاتية المحددة .

- ٣ -

لايمكننا بطبيعة الحال الاسترسال فى متابعة عناصر المسرحية عنـــد باكثير .. ونختتم عملنا الان بوقفة قصيرة حول صلة الحوار فى فـــن المسرحية بالصنف الادبى للدراما .

فهو يفرق بين هذه الاصناف عبر حديثه عن عنصرى الحركة والحـــوار بالتطبيق على مسرحيته " سر شهرزاد " .

ويقول فى ذكاء المبدع الناقد (ومن هذه الامثلة ، ترون ان هنـــاك تيارات نفسية خفية ، تجرى تحت سطح الحوار وكثيرا ما تدل على معـــان تناقض تماما المعانى الصريحة التى يحملها السطح .

واذا اردتم ان تحكموا على حوار ما ، فابحثوا عن هذا التيـــار النفسى فيه ، فان وجدتموه مطردا فيه متسلسلا فاعلموا انه حوار ممتـــاز لانه يعبر عن ظاهر الشخصية ، ويفصح عن باطنها فى وقت واحد .

اما اذا لم تجدوا تحت السطح شيئا ، فتلك علامة الحوار المصنـــوع الذى قصاراه ، ان كان جيدا ، ان يعبر عن الشخصية من الظاهر فقط .

وهذا من رأيى احسن معيار للتمييز بين الدراما والميلودرامـــة ، وبين الكوميدا والمهزلة (الفارس) [٨]."باكثير: فن المسرحية م.ن ص ٧٤ ".

ولاشك فى ان " الصدق مع النفس " معيار لكل فنان عظـــــــيم ،
وهو المحك النهائى ـ كماكان المرحوم باكثير يرى بين كل مـــــــن
الدراما والكوميديا بصفة عامة ، والميلودرامية والمهزلة بصفــــة
خاصـــة .

الفصل الثانى :

" توظيف الحكاية الشعبية مسرحيا "

(١) يقدم الاديب الدكتور/ عبد الغفار مكاوى لعمله المسرحى (من قتـــل الطفل ؟؟) بقوله : (عشت فى صنعاء اليمن اربع سنوات تنعمت فيهــــا بالحب والاحترام ، اللذين اوشكا على الانقراض من حيأتنا ..

كان من الطبيعى ان انظر فى الادب اليمنى قديمه وحديثه ..

وتشاء المصادفات ان يكون اول كتاب اقرأه هو الحكايات والاساطيــر اليمنية ، التى جمعها ودونها الاستاذ (على محمد عبده) .

توقفت طويلا عند هذه الحكايات الشعبية ومنها هذه الحكاية بعنــوان (حكم الفراســـة) .

وقد حافظت على هيكلها الاصلى ، واحداثها وشخصياتها .

واضفت اليها (الرواية) وقصة الملك سليمان مع المرأتين المتنازعتين على امومة الطفل وهى قصة مأثورة ، لايستبعد ان يلجأ اليها شيخ قبيلة يمنى لاكتشاف القاتل الحقيقى .

(د. عبد الغفار مكاوى : من قتل الطفل ، ط ١٩٨٤م ، ص ٤) .

ولم يرد الكاتب ان يحمل القارىء عبء البحث أو التخمين لمغزى كــل من الحكاية الشعبية والعمل المسرحى المستمد منها فتراه يضيف فـــى تهميشه السالف قوله : (ولعل الحكاية والمسرحية أن يكونا محاولــة للاشارة الى أن العلم والتجديد لايتعارضان مع الحفاظ على الاصــالة والتقليد) (م٠ ن ص٤) .

(٢) ويؤدى (الراوى) فى هذه المسرحية دور المعلق الذكى على الاحــداث والربط بين (اللوحات) التى يعتمدها المؤلف بدلا من (الفصول) .

ويغنى (الراوية) فى نهاية المسرحية انتصار الهدف الذى سعى اليـــه الكاتب فى بنائه الدرامى للحكاية الشعبية ..

فهاهو يخاطب الشاب المستنير الذى هاجر من القرية بحثا عن العدالة والحق ، بالعودة الى القضية ذاتها ليتلمس (جذر الشجرة) .

وفى هذا التعبير (جذر الشجرة) يكمن بعض (المغزى) أو (الفكـرة) التى سنتعرف عليها فيما سيمر ــ وبين (الدراما)التى تميل الى الصراع من خلال حجج عقلانية أكثر مما تميل الى الاثارة العاطفية على الرغـــم

من عنوان الحكاية (حكم الفراسة) .

ويعمق الكاتب هذا الاحساس الدرامى ، بتخيره للون من الكتابة المسرحية التى تستعين بلغة الشعر المعاصر فى اضفاء نغمة من الموسيقى تجعل من هذا العمل المسرحى أنشودة من اناشيد الضمير فى بحثه عن العدالة .

يقول (الراوية) بعد حوار قصير بين الشاب : الباحث عن الحقيقة وبين الشيخ الحكيم الوقور ، الذى يصل بفراسته الى حكم عادل فى قضية النزاع بين الخصمين من النسوه اللاتى يزعمن حق البنوة لطفلة اهملتها الام ورعتها (الضرة) بعين السهر .

يقول (الراوية) معربا عن المغزى النهائى بعد ان ظهر العدل ، ويخاطب الشيخ الحكيم الشاب الباحث عن الحقيقة والعدل (الشيخ) أتعود معى ياولدى ؟؟

- الشاب : بالطبع أعود ، فأنت القاضى ، أنت الراعى المسئول .

ومعى كتب الشرع وحكم الشرع جليل لكنى الآن عرفت وصح لدى دليل الشرع للحكم وللعرف وللتقليد الحكمة وإذا قال العالم نسمع ونضيع :

وأقوال الشيخ مهمة ..

الراوية :

وإذا قال الراوية فمن يسمع قوله ؟؟

هذا ياولدى قولى

إن كنت سترفض أكثره

فاذكر منه أقله

الآن سترجع للقرية وتعيد الكرة

هل تذهب معنا نتلمس جذور الشجرة ؟؟

وتوفق مابين العلم وبين الخبرة

ويتم زواج بين الواقع والفكرة ؟؟

إن كان العلم هو الصياد

فان العرف هو الدرة ..

فانزل معنا فى قاع البحر لنسبر غوره

ونحصل منه الخير ونتجنب شره
هل تذكر حين غضبت وذقت من الحزن أمره
كانت كتبك فوق السحب ، وغامت الأفق الفكرة
والارض ؟؟ نسيت الارض ، نسيت التربة ،ونسيت
البذرة إن كان العلم هو السيد فسنسمع أمره
لكن لاتنسى الأرض
لان الأرض ستبقى حرة
والحر إذا طلب عروسا زوجه الحرة
الشيخ : عد ياولدى
الشاب : ها أنا عدت
صوت : وتصالحت القدرة والفكرة
صوت : والتأم الشمل ، وفتح العش ذراعيه
ليستقبل نسره
صوت : والآن نزوج حراً من حرة
صوت : فاقيموا الفرح .

(المسرحية ذاتها ص ٥٩)

وبهذا النغم المتآلف من الايقاعات الصاعدة والهابطة يقيم الكاتب أنشودة التوافق بين العلم والخبرة ، بين عنف الواقع وصلابة الفكرة مستمداً اطار التجربة الفنية من الموروث الشعبى للبيئة اليمنية .

— ٢ —

تنهى المسرحية ـ كما رأينا ـ نهاية تصالح بين طموح الشباب وحكمة الشيخ ، مسايرة فى ذلك المنطق السائد فى أغلب الحكايات الشعبية ، والتى تمجد فى العادة التفاؤل التاريخى فى مسيرة الشعوب .

ويضيف الكاتب الى هيكل الحكاية الاصلى ، شخصية (الراوية) ، وقصة (الملك سليمان) ، وكأنه اتخذ منهج القصص الشعبى ذاته فى اقامة البناء

الدرامى لعمله الفنى ، وهو منهج يسير على اساسه ادماج قصة داخل قصة ، حتى يتطور التسلسل الفنى الذى يثير مخيلة الكاتب والقارىء على السواء ..

وتعتمد اضافة الكاتب هذه على مبدأ (الاحتمال والضرورة) حيث لايستبعد خيال الكاتب ان يلجأ الى القصة الدخيلة شيخ القرية حتى يكتشف القاتل الحقيقى فى النزاع القائم حول شرعية الطفل بين الولادة والرعاية ، هذا من حيث مبدأ (الاحتمال) ..

اما ضرورة وجود (الرواية) كشخصية رئيسية فترجع الى محاولة المؤلف تفادى الوقوع فى حومة الدراما المحكمة الصنعة وكسر حدة الانفعال والافتعال الناتج من توظيف الحكاية الشعبية توظيفا اجتماعيا يهدف الى بيان المصالحة بين (العلم والتجديد) وبين (الحفاظ على الاصالة والتقليد) .

ومعالجة الدكتور مكاوى للحكاية الشعبية على هذا النحو ، تغير كثيرا من طبيعة الغاية التى تلجأ اليها الدراما الكلاسيكية القديمة والجديدة على السواء ..

فالكاتب لايرغب فى اثارة عاطفتى : الشفقه أو الخوف فى قلوب المشاهدين لكى تطهرنا منهما فيما بعد فنصبح خالصين ـ بعد نهاية المشاهدة أو القراءة من العذابات التى يعانيها الشيخ الحكيم أو الشاب الذى يمثل الجديد من أجل اقرار الحق واقامة العدل .

ويرفع (الراوية) عن كاهلنا عبء التخلص من عواطفنا ويجعلنا نتابع المسرحية دون تخدير أو توهيم ..

وهذا مايعبر عنه الكاتب صراحة فى قوله الذى يقدم به لشخصية الراوية .. (الرواية يتابع الاحداث ، ويعلق عليها من بعيد فى تعليقه سخرية مرة ، ودعابة مبعثها الاشفاق والحنان).. يشارك احيانا فى المشاهد التى يرصدها فيقوم باداء دور أو اكثر) (م.ن ص٥)

يعتمد الكاتب فى تنفيذ عمله الدرامى على نوع من تتابع اللوحـــات ، فلا نجد ثمة فصولا أو مناظر متصلة ببعضها اتصالا هندسيا ، بل مجـــرد أرقام تفصل بين موقف واخر ..

ولقد بنيت المسرحية على لوحات أربع تشمل اللوحة الاولى على حـــوار بين (الراوية) و (الشاب) الذى اغترب كثيرا ويود العودة من صنعـــاء - حيث تلقى العلم - الى قريته ..

ويلعب الراوى فى هذه اللوحة دور (الأب) بالنسبة للشاب :

(الراوية : أهلا بك ياولدى يازينة الرجال

الشاب : حيا وبارك فى الصحة والعمر وأدام النور بعينيك ، ومن يدك الخير

الراوية : بعد غياب طال عن القرية : هل يرضيك الحال لدينا أم ستحـــن
الى صنعاء ؟؟

الشاب : سأظل أحن الى أهلى
ورفاق الدرس واخوانى
وسأذكر من نوّر قلبى
بالعلم وللحق هدانى
قد جئت لابقى بينكمو
وأرد الفضل لاصحابه   (المسرحيــة ص ٨)

ويصور الكاتب فى هذه اللوحة معالم الصراع الذى يدور فى نفس الفـــتى العالم الجديد والذى يود اقامة حكم الشريعة مكان حكم السيف وان تصبـــح الكلمة للقانون والشريعة لا للعرف .. وهذا الصراع يقربنا نوعا ما مـــن الصراع الذى أقام (توفيق الحكم) عليه مسرحيته (السلطان الحائـــر) والتى استمدها (الحكيم) من بعض مصادر التاريخ العربى فى عصر المماليـــك الجراكسة حيث يقف بعض العلماء مطالبين السلطان الذى لم يعتق بعـــد بالخضوع لحكم الشريعة أو القانون الذى يعرضه اليوم ولكنه يحميه فى الغـــد

خلال حكم السيف الذى قد يحميه اليوم ويعرضه للاقوى فى الغد : هذه الحكاية الجانبية التى تعرضت لها مسرحية الدكتور عبد الغفار مكاوى فى اللوحة الاولى من مسرحيته .

– ٤ –

ويبدأ (الراوية) يتخفى فى بداية اللوحة الثانية وذلك عندما يسدل الليل سدوله على القرية .

ويلعب (الراوية) هنا دور (الرقيب) على أمن القرية .

ونجد أمامنا شخصيتى :الرجل (أمين) والمرأة (عفاف) و هما يرتكبان جريمة بشعة لا تتفق مع اسميهما ، فلا امانة ولا عفة ، بل مشهد من مشاهد الخيانة الأسرية كما تسجلها الحكاية الشعبية فتلفظ الام طفلها بعيدا فتلقفه ضرتها العقيم .

وبعد ان تتم الجريمة،جريمة قتل الطفل ، لكى يبقى الحب الدنس يسجل الراوى ، كضمير يقظ بداية المحاكمة لكشف سر المجرم،كما تأخذ الولولة ترتفع كبريق يشق عباءة الليل فيتجمع أهالى القرية ويدور حوار طويل بين رجلين وامرأة حول تحديد القاتل : الزوجة أم الضرة ..؟

و وترتفع الولولة حتى تدمى القلب ، ثم تسرع أقدام أخرى حافية أو فى المركوب الابيض والصندل ، أطفال وصبية وعجائز ورعويون وتجار ..

الصوت : ياولداه !! يامقتولاه .!!

رجل : (ينادى عليها) انزلى الى هنا .. من المقتول ؟؟

المرأة : ابنى ابنى – ابنى

الرجل : (بصبر): ومن القاتل ؟؟ هه ؟؟

المرأة : ومن القاتل الا الضرة ؟؟

الضرة : (تظهر من النافذة تزيح النوم عن عينيها ترفع الشرشف قليلا ثم تفعه وتبكى !!

الرجل : هيه ! انت ! ماذا جرى ؟؟

الضرة : اسأل نفسك أو هذى المرأة .. هل اعرف ماذا يجرى ؟

انى اصحو الان من النوم ..

رجل اخر: النوم .. النوم .. ومن القاتل ياقوم ؟؟

رجل اخر: من القاتل ياقوم ؟

رجل ثالث : نذهب للعدل

رجل : بل نستدعى الشيخ..

رجل ثان : هذا فصل القول

نستدعى الشيخ فيحكم بالعدل) (ص ٢٤) (م.ن)

ثم يظهر الشاب فى نهاية هذه اللوحة كمسكين وفقير (كالنملحزين) (ص ٢٦) .

كما ينتهى الموقف فى هذا المشهد بتساؤل الراوى (من قتل الطفل)؟؟

— ٥ —

وفى الجزء الثالث يدخل الكاتب الى دائرة المحاكمة التى يجريها شيخ القرية للمرأتين لمعرفة قاتلة الطفل ، ويبدأ الشيخ فى حواره مع الضرة ، الى ان يصل الى طلب غريب مدهش، من الضرة لكل تثبت براءتها ، وهو طلب ترفضه الضرة باصرار لانه يتنافى والعرف الاخلاقى فى حين تقبل الزوجة تنفيذ ما يطلبه الشيخ حتى ترفع عنها تهمة القتل ..

ثم يصل الكاتب الى نهاية الصراع فى القسم الرابع من المسرحية حيث اوان صدور الحكم ..

ويحاول المؤلف التنبيه على اهمية اللحظات التى سيتقرر فيها مصير المتهمتين ، فنراه يلتزم قافية (السين) لكل الشطرات لتثير فى الاذن احساسا بالهمس والتوقع لكثير من الاحتمالات ..

الراوية : حان اوان صدور الحكم ، تجمع كل الناس نظروا فى وجه الشيخ وعينه وكتموا الانفاس،العدل أساس الملك،ولايبنى الملك بغير أساس وقريبا يصدر حكم العدل ، فيفصل جسد عن رأس هيا تتبع مايحدث وليهدأ حتى الحراس .

لن ينفخ احد فى الصور ولن يسمع دق الاجراس سنشاهد قصة ملك فيها العبرة والايناس ملك محزون وحكيم من زمن ماض ، زمن قاس

يجلس فوق العرش ليحكم بين الناس

بالحكم والرأى الصائب والاحساس
عن علم وفراسه عين ومراس
لكن بما يقضى ؟؟ ما نوع التهمه ؟؟
كيف يكون الحكم ، على اى اساس ؟؟
ايشق طريقا وسط التيه ، يضئ الكلمة نبراس ؟؟
ولننظر ماذا يحدث ولنكتم حتى الأنفاس
فلعل الملل يزول ، ويسرى فى النفس حماس ..» (المسرحية ص ٣٨ ، ٣٩)

ويذكرنا هذا المشهد بما كان يجرى فى بعض البيئات العربية حتى النصف الثانى من هذا القرن من طريقة العرض لبعض القصص الشعبى ، كقصة (الهلالية) عن طريق (الفانوس السحرى) والتى كان الحاوى يفتتحها بقوله (اتفرج باسلام) ..

الكاتب يحاول اذن الاستعانة ببعض اساليب العرض فى الحكاية الشعبية القديمة ، معلنا فى نطاق ذلك عن تململ واضح بأساليب المسرح الاوروبى الحديث من ناحية كما انه يقترب فى محاولته الفنية هذه من معالم مسرح عربى يمتزج فيه المضمون الفكرى بالشكل الفنى ..

ويعقب نشيد الراوية مشهد الشيخ وهو يتصدر مجلس القوم مشيرا الى معاونيه . الذين يتابعهم الجميع بنظراتهم وسرعان مايعدون حاملين كرسيا كبيرا يضعونه بجانب الشيخ ..

ويعود الكاتب الى استعمال طريقته فى اثارة الدهشة ، ليعيد القارئ لطاقته فيتوهم البعد التمثيلى ، محافظا فى كل ذلك على ايقاع الحكاية الشعبية ءوبهذا النحو نرى الشيخ وهو يقوم (بهدوء ويجلس على الكرسى بصمت الجميع ، يقوم من بين الحاضرين رجلان ـ يحملان حزمة ملابس فى ايديهما ويلبسان ثياب امرأتين ويضعان الشعر المستعار على رأسيهما ، يقفان بين يدى الشيخ ، الجميع يتعجبون وينظرون وهم يحبسون انفاسهم ..

ثم تبدأ المحاكمة على أساس القصة التى اقامها الكاتب كنوع من التقريب الذى يساعد القاضى الشيخ الحكيم على سلب الغموض فى الحكاية الشعبية ،

وقصة قصة الملك سليمان مع المرأتين المتنازعتين على أمومة الطفل .
والتى سبق للكاتب الالمانى (برخت) تحويلها الى مسرحية ملحمية فى عمله الشهير (دائرة الطباشير القوقازية) وان كانت مصادر (برخت) مستمدة من الحكايات الصينية القديمة ..

ولايبتعد ان تكون الحكاية كما ترويها القصص العربية هى الاصل الذى ظهر فيما بعد فى حكايات الشعوب الاسيوية الاخرى .

ويخرج الشيخ من دائرة المحاكمة بالحكم بان الام هى التى قتلت الطفل وذلك عندما تمتنع الضرة فى ارتكاب مايخل بالشرف فى سبيل تبرئتها ..وهنا يظهر الشاب من جديد متضامنا مع حكم الشيخ ، الشيخ (فى صوت رهيب) : الام هى القاتلة ولا احد سواها ..

شاب :(يقف بين الجميع .. يهتدف ويقول) حقا ماقلت بالعدل حكمت

الشيخ : (ينظر اليه) من هذا ؟؟

اصوات : من .. من

رجل : شحاذ مسكين .. (ص ٥٢)

ويتضح لنا اخيرا ان الشيخ الحكيم هو والد الشاب الذى كان شاهدا على الجريمة وكأنه برهان فنى على حكمة ابيه الشيخ .

ويعود الشيخ والشاب كليهما الى حالة من التوافق والانسجام ، انسجام العلم والخبرة .

وهو ماكان يرمى اليه الكاتب كافتراض لحل أزمة المجتمعات النامية فى وطننا العربى ، وهو حل شاعرى يسبح فى أمل فسيح ، على أمواج الحكاية الشعبية ذاتها ..

" القسم الثـــالث "

فى قضايا الفن القصصـــــى فــــــــى الأدب العربى المعاصر

فن اللوحات القصصيـــــــــــة
فى الادب العربى المعاصر

— ١ —

فن اللوحات القلمية عموما والقصصية خصوصا ليس فنا جديدا تمامـــا فى تاريخ الادب العربى .

ولعلنا نجد فى (فن المقامات) جذورا تاريخية أدبية تبين محاولة كتابها فى رسم الملامح العامة للعصر والبيئة من خلاصة مايصوره كـــاتب (المقامة) من الحوادث العابرة لشخص مشرد داخل المجتمع ، قـــادر على مراقبة العالم من منظور الدهشة ، التى تحمله على سبر أغوار النـــاس والاشـــياء .

ولم تخل رسائل (الجاحظ) التى تسجل حركة الاشخاص والأشياء فـــى المجتمع العربى بالعصر العباسى عبر نهج المقابلة الساخرة بيـــن طبائع البشر والحيوان من ملامح اللوحات القصصية .

ولكن تطور الحساسية الجمالية والمعرفة للاديب العربى الحـــديث بالعالم والمجتمع قد كونتا فى أدبنا المعاصر لونا طريفا من الـــوان التعبير الأدبى الذى يتسم ببعض السمات المميزة فى الشكل والمضمون فى ان .

وعادة ماتحمل اللوحات القصة اطارا فنيا ينحو منحى الأسلوب الـــذى يلتزمه المصور فى الفنون التشكيلية وهو اضفاء اكبر قدر من الذاتيـــة فى مصميم الحيز المكانى المحدود ، يعتبر تمايز اللون و تماوج الضوء .

ان المخيلة البصرية للمصور ، لاتغادر الاديب وهو يبنى صوره المجســده فى لوحاته القصصية .

— ٢ —

ينسب الأستاذ الكبير / يحيى حقى بداية استخدام أسلوب اللوحـــات القصصية الى الشيخ الأديب والمفكر الاصيل الأستاذ مصطفى عبد الرازق فـــى كتابه (مذكرات حسان الغزارى) والتى نشرت بصحيفة (الجريدة) فى الاعـــوام (١٩٠٩ - ١٩١٠) .

ولقد كان مصطفى عبد الرازق من اشد المعجبين بالقدرة التصويرية في شعر كل من (البهاء زهير)(ومحمود سامي البارودى) وذلك بالاضافة الى قدرة على بلورة افكاره فى صور ادبية بليغة ، على نحو ما نرى فى كتابه الفريد عن تاريخ الفلسفة الاسلامية .

ويرى (يحيى حقى) ان أهم السمات الفنية للوحات القصصية فى عمل (عبد الرزاق) والذى يعد (نواة) أولية لكل من كتب فيما بعد على هذا الطراز ، تتلخص فى قدرة الكاتب على التخلص من (اللجاجة) والميوعة والسطحية ، والبهلوانية ، كل ذلك مع رقة بالغة فى الاسلوب ، ورشاقة لاحد لها فى اللفظ (انظر : يحيى حقى : عطر الاحباب ط ١٩٧١ ص ١٦٨) .

ويتضح مقدرة الكاتب فى ممارسة هذا اللون القصصى المتميز فيما يسبغه من ظلال نفسانية موحية بمعنى الاحداث البسيطة التى يرويها .. حيث تخفى المخيلة النشيطة لكاتب اللوحات المسافات بين المستويين : الواقعى والرمزى ، ففى اللوحات القصصية ـ عادة ماترى (النقلة النفسية مرتبطة بنقلة الحوادث ، لاندرى ، ايهما تتبع الاخرى) (يحيى حقى : م.ن ص ١٦٧) .

ولم تخل أعمال (طه حسين) و (المازنى) و (الحكيم) فى كل من (الأيام) و (صندوق الدنيا)و (حمار الحكيم) من استخدامات بارعة لفن الرسم للحكاية القصصية فى أحجام متفاوتة حسب تفاوت الطاقة التعبيرية لكل كاتب على حدة .

ويحتل الكاتب الكبير : يحيى حقى ، مكانة متميزة فى أدبنا العربى الحديث فى فن اللوحات القصصية وتكاد أعماله الأدبية كلها تصب فى هذا المجرى الادبى ابتداء من (قنديل ام هاشم) حتى (عنتر وجوليت) .

ولقد اعرب (يحيى حقى) فى كثير من كتاباته النقدية عن اهمية استخدام الاديب للغة على نحو مايستخدم (الرسام) الالوان والخطوط .

كما نراه يعنى عناية خاصة بتحديد اسماء الالوان المختلفة تحديدا دقيقا فى اللغة العربية ، كما هو الشأن فى المعاجم اللغوية الاوروبية (راجع له : خطوات فى النقد ط ١ . ص ٧٥) .

ولم تكن ثقافة (يحيى حقى) وكذلك ، لم تكن ثقافة (توفيق الحكيم) ثقافة لغوية ادبية منفصلة عن غاياتها التصويرية فى مجال الكتابة الادبية .. بخلاف الشأن لدى كل من (طه حسين) او (المازنى) .

لقد عمقت دراسة الجدل القانونى والقضائى لدى الكاتبين الكبيرين من طبيعة الكلمة فى حقلى: الاقناع والتصوير الفنى .

- ٣ -

ولاشك ان كتاب (المدرسة الحديثة)فى تاريخ القصة العربية (يحيى حقى طاهر لاشين . محمد ومحمود تيمور ، وابراهيم المصرى) وغيرهم ، قد تمكنوا منذ بداية حياتهم الادبية فى عشرينات هذا القرن من استيعاب طريقة (تورجنيف) (١٨١٨ - ١٨٨٣) الذى يعد سيد فن اللوحات القصصية بالادب الاوروبى كله فى القرن التاسع عشر (انظر : يحيى حقى : فجر القصة ط (١) ص ٢٥) .

ولقد اعلن (يحيى حقى) تلمذته على(تورجنيف) فى كتابة القصة عموما واللوحات القصصية خصوصا والذى كان يعبر عن شخصية بالكلمات عبر الطريقة المشهدية (البانورامية) (انظر . حرفة الرواية ، بيرس لوبوك ، لندن ١٩٥١ ، ص ١١٩) .

ان الاغراق فى الخيال - احيانا - لايحول بين الكاتب والحفاظ على وجهات النظر الرئيسية التى يحاول ان يغرق بها لوحاته القصصية .

وعلى الرغم من قلة الخطوط التى يقدمها كتاب اللوحاتالقصصية فى بعض اعمالهم هذه ، الا ان الكاتب يظل متمسكا الى اقصى حد بابراز شخصيته كفنان يلحظ العالم من ثقب ضيق ، هو ثقب اطار الابعاد الاربعة لكللوحة من لوحاته العلمية .

ان طريقة اللوحات القصصية القريبة الشبه فى تامل كاتبها للعالم من طريقة (سقراط) امام التامل الفكرى الذى يعمق تو تر الانسان ويعمل على تركيز

انتباهه من خلال سلسلة من الحوار الذى يثير بعض الصدمات الخفيفة .

— ٤ —

ومن الاعمال الادبية فى حقل (اللوحات القصصية) تلك المحاولة التى يقدمها لنا الاديب العربى التونسى الاستاذ/ البشير بن سلامة ، الذى عرفته الحياة الثقافية العربية المعاصرة باحثا جادا فى حقل الدراسات الادبية واللغوية .

ولقد عمل استاذا للغة العربية والاداب العربية ورئيسا لتحرير مجلة (الفكر) التونسية ..

وله من المؤلفات :

- اللغة العربية ومشاكل الكتابة (١٩٧١)
- النظرية التاريخية فى الكفاح التحريرى التونسى (١٩٧٢)
- عائشة — رواية (١٩٨٢)
- تاريخ افريقيا الشمالية (ترجمة) مع (الاشتراك) ولعل اهم كتبه اللغة العربية ومشاكل الكتابة .

وكتابه الذى صدر فى اواخر العام الماضى (١٩٨٤) تحت عنوان (نظرية التطعيم الايقاعى فى الفصحى) .

والذى يذهب فيه الى القول ان كل كاتب او شاعر مبدع طور الجملة فى النثر او فى الشعر انما قدر على ذلك لانه وفق الى ان يطعم الفصحى بايقاعات لهجته العامية ..

وإن قضية الابداع فى الكتابة إنما هى ذات التفاعل بين ايقاعات العامية والفصحى .

وان قضية الشعر العربى من حيث الشكل ليست فى التفعلية او غيرها بل تكمن فى البحث عن الوحدة الايقاعية ، (البشير بن سلامة .. نظرية التطعيم الايقاعى فى الفصحى .. الدار التونسية للنشر ١٩٨٤ ، ص ١١) .

وتتفق النتائج العامة لهذا البحث المضنى الذى دام — كما يصرح المؤلف — مايقرب من خمس عشرة سنة ، مع محاولات اخرى شتى — وبطرق مختلفة فى الادب العربى الحديث ..

ولكن أيهمنا الان هو القول ، إن عمل الكاتب نفسه فى (اللوحات القصصية) قد جاء نوعا تطبيقيا - من حيث البنية اللغوية - لما خلص اليه فى كتابه السابق .. والذى نرجو ان نعرض له فرصة لاحقة لاهميته القصوى فى تجديد الاسلوب الادبى العربى المعاصر ..

- ٥ -

وتتكون اللوحات القصصية للاستاذ البشير بن سلامة من اثنتى عشرة لوحة ومدخل يعرف فيه الكاتب بأهم السمات الادبية لعمله فيقول :

(هذه لوحات قصصية كنت كتبتها انطلاقا من هاجس اعتمل فى النفس ، ونفذ الى اغوار مناجم اللغة .

يستخرج منها نصا تحركه طاقة لاهية ، نووية التركيب ..

وتنسج اوشاجه انماط الكلام ، ودرجاته تطعيما ايقاعيا وتجاوزا لغويا ونكران اسلوب ..

هى لوحات لانها ارادت ان تتجاوز القول الموحى بالكلمات والالفاظ الذاهبة العابرة طى مخيلة السامع الى خصائص الرسم الثابت القار الماثل امام الناظر قطعة من الحياة المنشودة المأمولة أو جزءا من دنيا العذاب والضياع والخوف .

وهى قصصية لانها طمحت ان تنتزع الشعر ، وتهرب من مأساة رداءه الذى يضيق طورا ويفضفض اخرى .. وقلما تلبس به ، وانطلقت الى رحاب هذا التعبير الزاخر كالحياة الاخذ بفنون الدنيا ، يحتضنها بقلب الوامق الولهان ويحوطها بعقل من دأب على نشدان المعرفة لهفة وطمأ) ..

(البشير بن سلامة : لوحات قصصية : الدار العربية للكتاب تونس : ط ١٩٨٤ ص ٥ من المدخل) .

ثم نراه يضيف فى مدخله حول اللوحات القصصية كنص ادبى ، يقترب من روح النص الادبى كترصيف وتركيب (وهى كتابة لانها استأثرت بالنص ، واعتمدته اصلا وحقيقة ، تجنبا للغو اللغة (تذكر كلمات يحيى حقى حول عمل (عبد الرزاق)) وتمسكا بـ (علم بالقلم) وتناغما مع ما فى لفظة النص من ترصيف وتركيب واستحسان للكلمة ، واستقصاء وتحريك للصوت فيها ، واستفاد للمعنى وبلوغ منتهاه ومبلغ اقصاه الى حد الافتضاح والانكشاف) (م.ن ص ٦) .

ثم نرى الكاتب وهو ينتقل هنا وهناك حول نبع الكتابة عموما وكتابة اللوحات القصصية خصوصا ويحاول جاهدا ان يعود الى نظرية ترى فى اللهو مصدرا لتصعيد الطاقة الانسانية نحو الابداع الحر ، الابداع الذى لايتجرد عن الغاية ، وحتى لانسيىء الى حديث الكاتب حول مصدر الكتابة يجب علينا ان نعود حول ماكتبه بتفصيل فى مكان اخر حول مغزى (اللهو) كوجه اخر للعملة ذاتها : عملة الابداع الانسانى عموما والابداع الادبى خصوصا ..

يقول الكاتب فى كتابه (قضايا) فى مقالته القيمة (الشباب والثقافة واللهو) (فالثقافة هى عندى اصابة الغرض من الحياة ، والبصر بشئونها والنفاذ الى أعمق أعماقها مع الاستقامة فلن تكون الثقافة ثقافة إذن الا بالحركة والقفزة اى بالعمل وفى العمل المغامرة والمقاومة والخطأ والصواب ، والعجز والقدرة .

واصابة الغرض من الحياة هى ان يكتمل الفرد انسانيته بالخلق، وانه لايمكن ان يتصور الخلق ، اى خلق الانسان لانسانيته الا با(اللهو)..(بن سلامة : قضايا الدار العربية للكتاب تونس ١٩٧٧ ص ٧٤ ، ٧٦ .)

ويعتمد الكاتب فى ذلك على مراجع ذهنية وأدبية كثيرة منها قول شاعرنا العربى الكبير (الشابى) فى (راثيته الجميلة) ..

واللهو والعبث البرىء الحلو مطمحنا الاخير / لانسأم اللهو الجميل ولا يدركنا الفتور . (م.ن ص ٧٩/٨٠) .

وهو فى كل ذلك ، يبعد مفهوم (اللهو) عن وجهة النظر الطفولية ، بل نراه يؤكد على روح الثقافة كمحافظة على نبع الحياة الانسانية ذاتها وهو نبع لاينفصل فيه اللهو عن العمل الانسانى المبدع ..

– ٦ –

يعود المؤلف الى الفهم الناضج للكتابة – الثقافة فى مدخله الى اللوحات القصصية ثم يوثق كمياء العمل / اللهو بكمياء اللغة فى تفاعلها الحضارى بين الفصحى والعامية على النسق الذى قدمه فى شكل متماسك فى دراسته المشار اليها فيما سبق (نظرية التطعيم) .

ويواصل (البشير بن سلامة) سرد تصوراته من الرؤية والاداة في الكتابة الادبية فيقول : (إن الكتابة الحق الصادرة عن قدرة موهبته لتنطلق من نواة ثمرة النفس وفي النواة تعمل ملكة اللهو ..

وتجهد ان تفرز هذه الطاقة اللاهية ، المتحولة الى خلق وابداع في توازن عجيب وتناغم فريد او المزعزعة للكيان المتفجرة جنونا وهذيانا وانفصاما ..

وإن هذه الطاقة العجيبة لتنبع من مناجم اللغة : طبقاتها ، وترسباتها ، ومكوناتها المعتمدة على ملكات الدماغ : مستودع القراءة والكتابة والحفظ والذاكرة والسماع ، وسجينة حياة الانسان في صراعه مع العيش اليومي المنصهر في مدى تشبع الفرد بلغته العامية وتناغمه معها .

وإن اعتمال هذه الكيمياء بين الفصحى والعامية التي طعمت بايقاعاتها لغة الكتابة (انظر للمؤلف : نظرية التطعيم ، مرجع سابق) لهو النتاج الاوفق لبروز لغة التجاوز الفريدة بين انماط اللغة ، المنكرة للاسلوب الذي لايعدو ان يكون درجات في نمط من الانماط (انظر للمؤلف نفسه : ف (٣) تحت عنوان (الاسلوب واللغة التجاوز) في كتابه (اللغة العربية ومشاكل الكتابة :(الدراسة التونسية للنشر ط (١) ١٩٧١) .

ونجد في هذا المجال موقفا جديدا للكاتب تجاه شكل الكتابة في عمله حول (اللوحات القصصية) فلقد آثر أن تكون كل اللوحات مشكولة حيث يرى أن الحروف غير المشكولة (إنما هي موات لاتفيق إلى الحياة الا بالحركة تلو الحركة ، ولكنى تعمدت أيضا تسكين بعض الحروف تماشيا مع ايقاع الجملة كما تم الاحساس به جريا على سنة العرب القدامى عندما كانت الفصحى لغة الكلام .. لغة الحياة)(لوحات : م.ن ص ٧) من هذا المنطلق الفريد في نظرته للغة وللثقافة معا يرسم الكاتب لوحاته القصصية .

ولم تعتن هذه المحاولة الادبية بالشكل فحسب بل ان فيها محاولة استشفاف مافي النفس البشرية .

على نحو مايرى الكاتب من ضمائر : الحاضر والغائب في آن، مصورة بفرشاة

تغمس ذاتهـا بقوة فى العصر المهدور من أجل حياة أجمل وأفضل مــــن الحياة التى يستعد لها الانسان الذى لم يزل يمارس مثل هذه (الاسكتشــات) القصصية فى أدبنا العربى المعاصر .

– ٧ –

ويواصل البشير بن سلامة مقدمته للوحاته القصصية فيقول حول بعـــض المعانى التى احتضنتها المبانى واعتنت بها غاية العناية .

(ان هذه اللوحات هى اذن ضرب من محاولة استنفاد اللغة الى حـــدود ، لست ادرى ، هل بقيت فى الخط الذى لايجرها الى منطقة الهذيان والانفصام . وهى الى ذلك لم تعتن بالشكل فقط ، بل ان فيها محاولة لاستشفـــــاف مافى النفس البشرية على قد استثارة اللغة بقطبيها والاستشراف بهـــــا) " البشير بن سلامة : لوحات قصصية : الدار العربية للكتاب تونس ، ١٩٨٤ ص ٦ " .

ولاشك ان الحد الفاصل بين كل من الفن واللا فن والحلم والواقع حـــد رهيف كالحد الذى يفصل بين العبقرية والجنون وكالحد الذى يفصل بـــين العظيم والتافهه ، وأخيرا كالحد الذى يفصل بين الهذيان والعقـــــل المبدع،والوحدة الحقه والانفصام وفى اللوحة الأولى التى يرسمها الكاتـــب للحظة حب انسانى آسر ، تتماوج حركة الجسم البشرى مع حركة " السمكة " فـــى الماء ثم ينطلق الزمن الحاثر لينطق بالزهور والعبير ..

وتظل المفارقة مستترة خلف وصل المصادفة العمياء ثم :

((افتر صبح عن سن الجفاء ولاجفاء ، فدميت اقدامه والأرض طلب انـــــوف ، وانفصل الزمان عاتيا ظلوما وانتفى اللهو .

وشدة اليها خيط ، ابرته تخز قلبه ثم تدميه ، وراح بكفيه ، يعتصر المـا شفافا من وراثه ذوبا دمع ، وبراعم حزن ، فلم يعرف وجهه فيها ، ولا استشـف نسيج اللهو من بين خيوطها .

ثم اشتد الاسر ، خيوطا حريرا ولا كالحرير)(م.ن . ص،٩/١٠) هذه لوحـــة عن حب عابر على حصى الشاطىء الذى يبدو ..

" كالجمر والماء ثلج " ، وهى لوحة لم تنفصل أو تنفصم فيها الطبيعة الحية

من انسان وحيوان عن الطبيعة الجامدة من ارض وماء وزهر وظلام ونور .

ولقد تضمنت اللوحة بريق اللحظات الانسانية الحائرة بين الامل واليأس والنور والظلام .

وانظر اليه وهو يصور ابعادها بحلم الفنان .. ففى البدء :

(لم تكن السمكة فى انطلاقها من ركن الى ركن ، تحت الوان من الانوار الباهته الا طرفى العين فى الظلام يشحذها بريق وخفقة القلب تهفو الى عبير الحياة ، أملا وتوقا ، ولهوا واشتياق) " م ن . ص ٩ " .

وفى الوجه المقابل نجد الملامح الانسانية الشابه :

" ولم تكن الفتاة ، ونظرها يرقص خفاقا فوق لمع الجسم يحتك بالماء تشعر بنظره لاهيا ، افنكا ، يعانق رقصة البصر ويقتنص لحنا ينساب كهبة نسيم ، ورجفة جناح شق افقا عنيدا أبى .

وانطلقا ، زمانا حائرا ينطق بالزهر والعبير ، ويضحك حنينا ويضحك انعتاقا .) (م ن ص ٩) .

ولم تمنع هذه الرقة البالغة فى الأسلوب وهذه الرشاقة التى لا حد لها فى اللفظ الكاتب من الاحساس الصادق بحركية الزمان والمكان فى آن .

وانظر اليه مرة اخرى وهو يصور ببضعة جمل متناقسة الالوان والظلال انسانية الوجود ، وزمانية المكان ، ومكانية الزمن ، ولهو الكون .

اننا نلمس فى هذا التجسيد الفنى جهدا ادبيا يعيد الى اللغة بعضا من قموتها على الابداع ، وهاهو ذا يلون الفضاء النفسى لقصة حب :

" وافتر صبح عن سن الجفاء ولا جفاء ، فدميت اقدامه ، والارض صلب انوف ، وانفصل الزمان عاتيا ظلوما ، وانتفى اللهو " (م ن)

لم تخل هذه المحاولة الاولى (حب) من بعض العثرات الى اضفت على الجهد الكبير المضنى بعض سمات البدايات المسطحة .

[illegible] الذى يواجه [illegible]

[illegible] .

فالترادف الذى يواجهنا فى صدر هذه الصورة يقلل من محاولة الكاتب فى التكثيف للصورة ذاتها والأسلوب الرقيق نفسه كما ترى فى قوله ـ مثلا (وانطلقا ، زمانا حاشرا ينطق بالزهر والعبير) (ص ٩) .

فالعبير لصيق الزهر ، الا فيما ندر ، ولو استبدلنا (الزهـــــر) " الزهو " لكان السياق اكثر توفيقا ولاسيما ان العبارات التاليـــــة تنسجم مع هذا الاستبدال .

كما لم يخل اسلوب الكاتب من استخدام صور تعبيرية عتيقة ، فقـــدت لكثرة الاستعمال طرافتها كقوله " شمس الحقيقة " فى العبارة التالية :

(والليل عين احداقه تضيق وتضيق ، وظل الظلام كنف عابر تكشفه شمـــس الحقيقة) (ص ٩) .

— ٨ —

يتألق خيال الكاتب فى رسم لوحته الثانية من مجموع لوحاته الاثنتـــى عشرة .

فيحكى لنا على لسان الجدة ملحمة مولد الانسان على الأرض ، مترجمـــا عن جمع من الملائكة التى تتحاور حول انعتاق ادم وتوجهه من التراب .

وتتصل السماء بالارض عبر البرق الذى مزق غشاء السماء فى (عنـــف لازوردى ، واشعل من السماء ثقوبا لزجة غمرت بسيولها الشارع ، وقيــدت فى تحد اصغر مزلزل كل انطلاق نحو تخطى المنازل وليست الطفولة برقـــع الدهشة والفضول .

واعجبها من الدنيا وشاح الزعازع وبشائر الدمار .

وانست الجده بوصل الغناء يغمر الوجود وقد ترهل زمانها وخاط لهـــا ثوب انتظار وافاض عليها املا قاتما وشوق نجاة .

وانطلق لسانها من مغابن اليأس الى مسامع الامل والرجاء يقص ملحمـــة آدم فى الجنة .

قال مترجما عنها :

ملك اول : حين القى الينا ادم نعلمه مع هذه المخلوقات لم يكن في عينيه الا لمع تراب وفى سحنته لون الى الطين اضيع نسبا ، والى كدرته خليق بالعطف والرحمة .

ملك ثان : اين هو من قوة الاسد ، وضراوة النمر وضخامة الفيل ؟

ملك ثالث : ابعد به عن صبر الحمار ، واحتيال الثعلب ، وذكاء القرد ، وأسر النسر !

الملك الاول : ما اقربه من الزاحفات والعاطلات والناعسات .. (م.ن ص١١)
وبهذا النحو من المعاني التى تتعانق ومبانيها فى هياكل من الاساليب شبه الشاعرية يدور الحو ار بين الملائكة حول قصة مولد الانسان الذى تخشاه كل المخلوقات الاخرى على الرغم من ضعفه الجسمانى بالنسبة لمملكة الحيوانات الكاسرة ، لما يمتلك من اساليب الدهاء والمكر والشر الظاهر والخفى ، الامر الذى دفع (الملك الثالث) الى القول :

(وأشع من وجهه سحر اخرس طيور الجنة ، والبس الفصيح منها عقال الصمت ، واحيا فى قلوب المخلوقات حوله بذور العنف ونعرة الشر ، وانطلقت جموع المخلوقات ، زاحفة مكشرة عن انياب زرق كلون الشر ، وزاد الاسد ، نحو الملائكة زئيرا مرا :
ـ لن نكون فى غباوة ادم وغفلته ، ولن نفتح للاسرار الالهية قلوبنا الا بجزاء نحن كما نحن ، قبلا وبعد ، ومنزلنا من ربنا لم يحسنها علما ولا معرفة ، ولم يغير من نفوسنا وخياتنا تهجد بالليل ولا عمل بالنهار .
الملك الاول : لذة المعرفة الالهية ، غنم يفتح اقفال القلوب .
الاسد : لايفتحها الا الجزاء
ملك رابع : حرف وهاج من حروف اللوح المحفوظ ، يزجى كل شهر لمن نفذ فى قلبه النور الالهى ، واحالة شفافا كلمعة البرق فى ظلمة الاديم (البشير بن سلامة م.ن . ص١٢) وكما تجذبنا الاساليب الادبية الموقعة ايقاعا يتناسب والدفقات الشعورية للموقف النفسى للكائنات المختلفة ، ترانا ننفر من شدة الصنعة التى تاتى بها بعض الصور الفنية الجاهزة ، كقوله فى اخر النص السابق (واحالة شفافا كلمعة البرق فى ظلمة الاديم ، سهلة هينة)، لاتتناسب

والمقام الذى يمتلأ توترا فى كل من المعنى وصورته فى آن .

- ٩ -

ولا اوضح من محاولة الكاتب فى تشكيله للطاقات الايحائية فى كلماته من قوله فى فقرة ذكرت - اعلى - محولا للكلمة المتعارفة فى هذا السياق الى كلمة اخرى مكونة للصيغة ذاتها ، ولكنها تعطى فى الوقت ذاته دلالة اكثر على الفاعلية والشوق الانسانى ، فعبارة " توق نجاة " فى قوله (وانست الجدة بوصل الغناء يغمر الوجود ، وقد ترهل زمانها ، وخاط لها ثوب انتظار وافاض عليها املا قاتما وتوق نجاة ، وانطلق لسانها من مغابن اليأس الى مسامع الامل والرجاء) (م.ن . ص ١١) .

ولقد جاء هذا التبادل فى الصورة مكملا لبقية السياق الذى يقام كله على اساس من " الانعكاس " او الخلف ، حيث وصل الغناء الذى يغمر الوجود والزمان الذى ترهل ، لا الجدة التى اصابها الهرم .

ويدخل الكاتب " الثعلب " الى حلبة الصراع بين الملائكة والانسان (آدم) والقوى الحيوانية الوحشية الاخرى ونراه يرد على صوفية الملك الرابع بقوله :

(الثعلب : هذا الملك الرابع اضاعنا تسامحا وطيبة ، وشح علينا بالنور الالهى فانقلبنا فى حضرته عابثين ، لو هجوناه وهجاه آدم سرا بقصيدة عمودية دسها فى اذنه من حيث لايرى ويسمع .

وكان اول عهد اهل الجنة بالهجاء ، واشاع الثعلب السر فاخفى آدم - الحروف واطبقت عليه الملائكة ، ورجته رجة فاحس لها لذة ، ولا لذة الامس ، تعمق فى الحشا ولكنها تقطعه وتزلزل كيانه تمزيقا وتفتيتا .

لقدعرف آدم الالم (م. ن ص ١٤) غ.

ولكن لماذا هى قصيدة عمودية؟!إنها الخطوط التى لقى بها الكاتب بعضا من الظلال التى تثير السخرية وتعمق التمزق .

ويخط الكاتب السطور الاخيرة فى لوحته (مولد انسان) فيغسل ألم ادم بالعثور على (حواء الحرف الوهاج الدائم) .. التى لازمته ولازمها لزوم النفس والاخر ولكن (الخطوط زادت عمقا ، والانوار تلفعت بــــرداء رمادى ، فنفخ الملائكة فى بوق الانذار ، وما انقلعوا حتى دفعت اليهـم بذرة الخلق غضبى فأنبتوها قسرا فى رأس آدم فعاوده مزيج من لـــــدة الامس ولذة اليوم ، ودمعت عينيه دمعة بريقها كقبسة من نور الاهـى .. لم يخالطه سواد ..

فكان اول عهده بالدمع). (م.ن ص ١٥).

وهكذا يستمر طريق ميلاد الانسان محاطا بالاهوال والاشواك الى مـــــا لا نهايـة ..

على انا قسى ماواجهه الانسان فى طريقه هو ان يكون نهاية الميـلاد والحياة نهر الفناء (وزيت الزوال) وتبقى فكرة (اللهو) شوكـــــة فى قلب كل ميلاد مضنى ونمو مجهد ، فكرة لايمكن للانسان التخلص من اعباشها لانها فكرة قد صاحبت مولده ..

ولاشك ان اناقة الاسلوب الذى يعتمد عليه كاتب اللوحاتالقصصية لايخفى مرارة المعنى الذى يصور الصراع بين الشكل والمحتوى ، ولعل بريق الشكـل جزء لايتجزأ من مأساة المحتوى فى اغلب اللوحات القصصية التى تناولناهـا وفيما سيمر من موضوعاتها التالية ..

- ١٠ -

يصدر البشير بن سلامة لوحته عن "الشاعرة" بقول : الكاتب "ب . باسترناك " فى روايته " الدكتور جيفاكو " .

" خلق الانسان ليحيا لا ليستعد للحياة " .

واذا كنا قد رأينا فى اللوحتين السابقتين " حب ومولد انســــــان مايعد من باب المحاورة بين الانسان والوجود من اجل الخلق والابـــــداع والجمال والبحث الحثيث من أجل نور الحقيقة أو ضوء الحقائق ..

فاننا نجد فى هاتين اللوحتين الجديدتين من اللوحات القصصية للاديب العربى التونسى الاستاذ البشير بن سلامة نوعا اخر من انواع المحاورة

الذى يدور حول الوجه الاخر للثنائية ذاتها : اعنى ثنائية الوجود والعدم بين البناء والهدم ، بين النوازع الفردانية والنازع النوعية لكل الكائنات العينية وغير العينية ..

وتسبق لوحة "الحياة والموت" لوحة "الشاعرة فى ترتيب الكاتب للوحاته الفنية وهو ترتيب منطقى وفنى فى آن ..

فالحوار الذى يدار فى اللوحة القصصية الاولى " الحياة والموت " يتسم بنوع من التجريد اوالعمومية التى لم تتخصص بعد فى مجال محدد هو حوار بين " صدى " وْظلال " و " عتمه " وكلها محاور تعبر عن رحلة مسافر فى الفراغ الذى تتآكل معه الفردية ، مثلما تتآكل بفعل الوجود الفارغ من المعنى معالم الاخر ، والذى يشير اليه الكاتب فى نهاية الصورة بلمسة فنية رقية ثم تتبعها ظلال شخصية وهمية اخرى وهى " انام " فى عبارات شجية تقول :

" ورجع (ظلال) فوجد انسام قد افاقت ، والحقيبة قد انفرجت عن سواد رشه النور ضياء ، والجمع و " عتمه " فى الغرفة المجاورة المغلقة ، يمزجون الصمت بالصوت فى الوان قزحية عنيقة ..

ثم جاء بعد قليل نعى الجارة (البشير بن سلامة لوحاته القصصية ط ٩٨٤ . ص ١٨) .

وحول هذه الحقيبة التىانفرجت عن سواد رشه النور ضياء يدور " موضوع" لوحة الكاتب عن " الحياة والموت " ، حيث بدأت اللوحة وانتهت بها ايضا ..

ففى البدء كانت هذه الحقيبة (منتصبة فى البهو أمام الباب تنتظر المسافر ، وعروتها باسطة الكف فى شىء من الاسترخاء ، تطلب يدا تعقد اليها فتمسك بها فى قوة رافعة ولكن الصمت حولها تقاطر اصداوءه ثقيلة ،خاشعة الكون،ظلمة رشقها اضواء باهته منطلقة من فرجة باب اليمين) (م . ن . ص ١٧)

ويتميز أسلوب الكاتب فى اللوحات القصصية بنوع واضح من التجسيم والتشخيص كما نرى فى الحقيبة المنتظرة ليد المسافر ، وكما ترى فى عروتها الباسطة الكف للايدى الرافعة ..

على ان الترديد والرجع المعنوى لايعمق من أواصر الوصل بيهن الفقرات التصويرية فحسب ، بليعمق كذلك من أواصر الوعى بدروب شتى من التصوير الفنى فى بعض النماذج الادبية الرقيقة فى تراصنا الادبى دون السقوط فى بوتقة الاتبا عية الجامدة .

ولنتأمل هذا الايقاع الناتج عن الترديد لنهاية فقرة وبداية فقرة اخرى ..

— ١٠ —

فلقد انتهتالفقرة الاولى بقوله حول الحقيبة نفسها " خاشعة لتكون ظلمة ، رشتها اضواء باهتة منطلقة ، من فرجة بابالبمين " .

ثم تأتىالفقرة التاليةمباشرة لنهاية الفقرة الاولى : " غرفة باب اليمين ، ظللها نور كهرباشى يميل الى الحمرة ، وليست هى حمرة الورد ولا حمرة الدم ، ولكنها خليط منالبياض والسواد ، ترهل له بعض الاثاث الملقى هنا وهناك ، وتلفع باشلاء الاصواتالمنطلقة من الغرفة المجاورة المغلقة " ..

ويضيف " الغرفة المجاورة المغلقة تعج بالاصوات ، قوية كالنور المهيمن عليها ، سريعة منالافواه الى الاذن ، كسرعة الظلمة فى خريف شات ، والقوم على المائدة يمزجون الصمت بالصوت ، فى الوان قزحية عنيفة " (ص ١٧ م٠ن) .

ولكن قبل ان تصل الى حوار هؤلاء القوم المجردين كالرهط من اية سمة من سماتالتشخيص يجب علينا التأمل لوظيفة بعض الاساليب فى تصوير الجو النفسى.

— ١١ —

ثمة لمسات كلاسيكية يعتمد الكاتب اضفاءها على كثير منالعبارات ، وذلك نحو قوله " وعروقها باسطة الكف " و " خاشعة لسكون ظلمة " و " قوية كالنور المهيمن عليها " ولاشك ان هيمنة النور تعبير لاينسجم ورعشة الصور التى تعلو لوحة قلمية تتميز بالهزاتالوجدانية ..

واليك بعضا من صورة الحوار الذى يدور بين الاشباح التىتموج بين الاضواء الغائمة والاصوات المتمردة .

لا صدى : ليس كالماء ظلمة إذا لم تبدده شمس وهاجه .

ظلال : والشمس ان لم يظللها افق سماوى كخط نارى ، على صدر وحشى لم تزهر بياضا واصداء رنين عتمة : غابة وحشية مزق كثافة صمتها برق، المع من سكين ، وانصع من خيط الزمان البكر .. وزحف كخوف ظامىء ، ورعب كعينين فزعتين ..

صدى : ركض على درب الحياة مقعقع قلق .. (م.ن. ص ١٧) يالها من أشباح قصيرة ، ترى البرق " انصع من خيط الزمان البكر" وهى صورة قريبة من صور (الرافعى) فى نثره الشعرى فى كل من : السحاب الاحمر ، واوراق الورد ..

ولكن ما الرعب الذى يبدو كعينين فزعتين ؟ .. واللوحة فى مجملها مثقلة ببعض هذه الصور التى لاتساعد على حركية المعنى فى خفاء أو جلاء ..

ويكشف الكاتب عن بعض الغموض الذى يلف الصورة العامة للوحته القلمية هذه فى حوار سريع موجز بين " ظلال " و "عتمة " .

[ظلال : تحد للموت فى التواء الحياة ، ظمآن للنور وللماء لايرتوى ..

عتمة : تهاويم اخرسها نفس مرتعش، كترقرق دمعة انحبست فى وجل)) .(ص ١٨)

ويجمع الكاتب شتات الرؤى التى تلف الجميع أمام موقف سرقة ، يحاول فيها اللص ان يسرق الحقيبة التى انفرجت عن سواد ينعى ــ للاسف ــ نعى الجارة.هذه الحقيقة كانت محط نظر اللص ، الذى تعقبته " ظلال" و " عتمة " ..

ولكن ماذا يريد الكاتب من هذا التكوين اللغوى المرهف ؟ هل الحياة كالحقيبة ــ التى يتطلع اليها كل مسافر فى هذه الحياة ــ والتى تنفرج لنا جميعا : عن سواد رشه النور ضياء ؟ وغالبا ماتحمل لنا نعى الأنا أو الاخرى الجارة ..

ــ ١٢ ــ

ويتأمل الكاتب فى لوحته المعنونة بالشاعرة ، الشرط الانسانى بين الحياة والاستعداد لها من خلال التأمل فى عالم النحل ..

ونراه وهو يرى فى خلايا النحل رمزا للعمل الانسانى الخلاق ، هندسة معمار من اجل الحفاظ على استمرارية الابداع " فى خلية النحل صخب وضجيج وطنين ، مع سكون وصمت وترفق ..

الحياة على قدم وساق : حياة ولود ، وحياة بطيئة آمله، متطاولة الى غد ملوءه النور والانوار وحياة عابثة كلها فراغ وبطالة وجدة وحياة دائبة جاهده لاتنى ..

الحياة فيها على قدم وساق ، حياة الملكة تنتقل من ثقب الى ثقب تبيض فى اناة وصبر ، وحياة الديدان وقد طال بها الانتظار ، ترنو الى يوم تنطلق فيه من كل عقال . وحياة الذكور وقد سكنوا الى الراحة يكرمون من العسل فلا يرتوون ، ومن الهرج والطنين فلا ينتهون وحياة العذارى العاملات وقد ناءت بالحمل الثقيل : الحفاظ على البقاء ..

ويحاول الكاتب الوصول الى غايته فى هذه اللوحة من خلال المزج بين الوصف والحوار معا ، ليخلق عالما من التوهج الفكرى الذى يدفع باللوحة القصصية تجاه قوة الدراما ..

وهاهو ذا يصنع بعض الارشادات شبه المسرحية قبل البدء فى ادارة الحوار بين (العذارى) و (الشاعرة) فيقول :

(فى ركن من الخلية جماعة من العذارى فى عمل متواصل تخاطبن اختا لهن) (م.ن. ص ١٩) .

ثم تاخذ الشاعرة فى الفلسفة حول قيمتى : الحياة والعمل على النحو التالى :

(أيتها الاخت ، لم توقفت عن الحركة ، ونحن فى أشد الحاجة اليك ..

الشاعرة : ماتوقفت لتخاذل فى نفسى ، ولا لرغبة فى تحطيم ما انشأنا ولكننى ظفرت بسر رهيب اكتشفته لنفسى وكتمته فشقيت به شقاء ماعرفت مثله من قبل ..

العذارى : أى سر هذا وسر من ؟

الشاعرة سرنا نحن العذارى العاملات وسر حياتنا وكنهها ..

عذارى أولى : ليس لنا سر نحن العمود الفقرى لهذه المدينة ، ولولانا لخربت بين يوم وليلة ، ولانقطع النسل ولانطفأت الحياة بعدنا ..

الشاعرة : كيف تنطفى بعدنا الحياة ونحن لم نظفر يوما ببصيص منها .

عذراء ثانية : أهذا هو السر: ان تقولى لنا إننا نحى ولسنا أحياء .

عذراء ثالثة : هو الجنون بعينه ..

العذراء الاولى : هل نحن اموات اذن ؟ وهذه الحركة التى ترينهـــا لمن تعدينها ؟ وهذا النشاط لمن ؟ وهذا العسل الذى يكرع منه هـــؤلاء الذكور من يأتى به ..

الشاعرة : نحن لسنا امواتا الان ، ولكننا سنموت بدون ان نحيـــا هذا هو السر الرهيب الذى اكتشفته يا اخواتى ..

العذارى : هذا جنون» (البشير بن سلامة : لوحات قصصية .. م.س.ص ٢٠/٢١)

ويظل تحريض الشاعرة على ترك الحياة ، لانها تحس فى داخلها بالتآكل الذى يصنعه الزمن فى كل اعضائها التى تتلاشى ، حيث يضطرب كل عضو ويئـــن انينه ..

وترفض العذارى دعوة اليأس من الشاعرة ويجمعن على موتها ، ويتقدمـن منها مهـــددات ..

ونسمع الاناث الحاشرة على لسان الشاعرة وهى تقول :

(الشاعرة : إننى لن أموت : سأقتل فقط . ساحيا فى أذهانكن ، فـــى اذهان من بعدكم ، لابد ان انتصر ..

وتنقض العذارى كلها عليها لسعا وتقتيلا فترتجف الشاعرة وتصيـــــح محتضرة :

لن أموت .. لن أموت ساحيا فى أذهانكن .. فى أذهان من بعدكم ،، هـــى قدرتى : أن أخلد بأيدى الفناء .. سأنتصر .. سأنتصر ..

(تترك جثة باردة ، وتلقى فى ركن قصى .. وتسير الحياة) (م.ن ص٢٤)

ولكن ماذا يريد الكاتب من حكاية الشاعرة والعذارى فى مملكة النحل ؟ فالشاعرة تدعو الى اليأس وتريد الخلود ، الخلود فى أذهان الاجيال ؟

حقا إن ثمة انتفاضات عابرة تتوهج بها روح الشاعرة ، تنكفى تمامـــا الصورة العامة للشاعرة ،إنها تدعو – احيانا – الى الحياة فى مثل قولهـــا للعذارى : (الشاعرة : لنثر ايتها الاخوات ، ولنكرع من معين الحياة : فلا جهد الا بمقدار ، ولاسعى الا وراءه انفتاح ..

لنثر ولنكسر قيود الموت فينا) (م.ن ص ٢٣) فى هذه اللحظات تهـــب العذراء الثالثة بالتهديد للشاعرة قائلة : (تدعيننا الى الحياة ،

وتعرضين للخراب أمة باكملها خسئت وخسئت حياتك .. الموت اجدر بـــك من الحياة .

صدقت ، إنك لستحية ، إنك اشلاء ، ايتها الاخوات لنمتها .. لنمتها ص ٢٣) ولا ادرى ما سر الصورة التى تحمل فى جوفها مثل هذا التناقـــض الغريب ، إنها الشاعر انها الحياة .

ولا ادرى ايضا سر تمسك الكاتب بمستويات متقاربة – ان لم تكـــن مترادفة – من المعانى كقوله : (اما الان ففى كل ليلة حين تسكن الانفـــاس وتستكين الانفس ، اشعر باعضائى تتلاشى ، كل عضو يضطرب لنفسه ، كل عضـــو يئن انينه فاحاول جمع شتاتى فى ضعف ووهن وهزال ، الجناح مهيـــض والجسم كليل .. (م.ن. ص٢٢) –

واعتقد – مخلصا – ان هذا المنهج من الكتابة الفنية لايجســـد تجاوزا حقيقيا نحو اللغة الابداعية للغة التجاوز الذى يدعو اليها الكـــاتب فى كثير من مقالاته وكتبه .

حقا اننا نتذكر بعضا من طرق (طه حسين) فى " أديب " و " الأيـــام" خاصة بالنسبة لمحاولة الكاتب لامتلاك لغته التصويرية ، التى لم تكن خالصـــة هى ايضا – من الحشو والتكرار وبعض الترادف الذى لم يخدم الوصف الادبـــى او يخطو به خطوات ايجابية ..

لكن والحق يقال فان السحر البيانى الذى يلف اللوحات القصصية للبشير بن سلامة يجعل القارىء يحلم باليوم القريب الذى سوف تنتصر فيه اللغة العربيـــة انتصارها الحاسم ..